ÉMILE SIGOGNE

L'ART DE PARLER

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ
ÉDITEUR



L'ART DE PARLER

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Suprême Joie. 1 vol. . . . . 3 »
De l'Éducation, d'après Herbert Spencer, br. . » 50
De la Diction dans l'art oratoire, br. . . » 50
Essai sur Pitt, br.
Éloge de Rousseau.
Contes merveilleux . . . . 3 »
Essais de philosophie et de littérature . 3 50

Poésie

Mosaïque. 1 vol. . . . . 2 »

Théatre

Marc Cambiago, drame historique en 4 actes.
Patience et longueur de temps, proverbe
en 1 acte. . . . . 1 »
Monsieur le Président, comédie en 1 acte. . 1 »

EMILE SIGOGNE

Chargé du Cours d'Éloquence à l'Université de Liége

L'ART DE PARLER

DICTION — TECHNIQUE ET HYGIÈNE VOCALES

ART ORATOIRE

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ
Éditeur
31, RUE DES PAROISSIENS, 31

MDCCCXCV



A Monsieur Jules De Burlet

Ministre des Affaires Étrangères

ancien Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction Publique

Président du Conseil des Ministres

MONSIEUR LE MINISTRE

L'hommage de ce livre " sur l'art de parler " vous est dû.

En me confiant la chaire de débit oratoire à l'Université de Liége, vous avez montré tout l'intérêt que vous portez à cet art, autrefois si important.

Grâce à vous, cet enseignement aura été réorganisé.

Je m'estime heureux d'avoir, par la publication de cet ouvrage, l'occasion de vous donner un témoignage public de la profonde reconnaissance avec laquelle

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Ministre, votre très respectueux et très dévoué serviteur,

EMILE SIGOGNE.



I

Observations préliminaires.

L'heure actuelle signale une évidente rénovation artistique. Cette rénovation, latente encore dans quelques-unes de ses manifestations, très précise dans d'autres, finira par s'universaliser, car l'art, pour s'exprimer, a besoin des réalisations variées que la Nature lui permet.

Il ne sera pas dit que, pendant que la sculpture et la peinture tendent à des formes nouvelles ou simplement mieux adaptées à l'état présent de notre civilisation, que l'architecture le fait aussi, que la musique l'a déjà accompli, il ne sera pas dit que l'art vivant par excellence, l'art de la parole, restera dans cet engourdissement qui est pour lui la mort.

Il est admis que ceux qui ont pour fonction de

nous divertir et de nous amuser doivent savoir parler, et nous sifflerions avec justice un comédien ou un tragédien qui ne pourrait se faire comprendre. On finira sans doute par admettre que ceux dont la fonction est de nous instruire ou de nous diriger, ou de s'occuper des plus importantes affaires publiques, doivent aussi savoir parler. La préoccupation de l'amusement aura précédé la préoccupation des hauts devoirs moraux ou intellectuels, et notre civilisation ne suit en cela que la route qu'elle semble s'être tracée et dont elle ne s'écarte guère. Les sauvages ont commencé par se tatouer le corps et par se percer le nez avant de se vêtir.

Ce qui est essentiel aura aussi son jour, après le reste, mais il l'aura.

L'indifférence pour l'art de la parole a en soi quelque chose d'essentiellement illogique. Nous avons, pour charmer nos oreilles, inventé nombre d'instruments, et les plus beaux de ces instruments sont ceux qui se rapprochent le plus de la voix humaine; cette voix humaine, nous la cultivons pour d'exceptionnelles occasions : le chant; mais pour le langage ordinaire, c'est-à-dire, en somme, pour l'exercice le plus fréquent, le plus important, le plus coutumier, et après celui de respirer, vital par excellence, nous n'en tenons pas le moindre compte. Les voix incultes

sonnent en cacophonies. Non seulement la voix inculte n'a pas d'harmonie, mais elle se perd vite. A l'âge de cinquante ans, celui qui n'a pas cultivé sa voix ne la conserve qu'amoindrie, ou même brisée, tandis qu'une voix cultivée dure dans son ampleur et dans sa plénitude, tout en perdant peu à peu sa fraîcheur et sa souplesse, jusqu'à l'âge le plus avancé.

Nous ne sommes pourtant pas insensibles au charme de la voix. Rien n'est plus significatif dans l'être humain. Rien n'émeut aussi avec plus de force. L'attirance secrète que possèdent certains êtres vient de là. La puissance de persuader de certains orateurs part non seulement de leur pensée et de leur conviction, mais aussi du son pénétrant de leur voix. On se figure que la nature est la seule dispensatrice. On se trompe. Ce que la nature a donné peut être si complétement transformé et amélioré, que la part qu'elle y a est petite, comparée à celle de l'art. Notre indifférence pour ces choses provient aussi de notre ignorance et de ce morcellement indéfini de nos aptitudes introduit par un esprit d'analyse à outrance. Que nous sommes loin de cette eurythmie que voulaient les Grecs, de ce besoin d'harmonie et de concordance entre les objets et les parties mêmes des objets, de ce désir que toute action soit non seu-

lement utile, mais belle! Nous avons fait deux parts de la vie : d'un côté, l'utile, qui trop souvent est le laid; de l'autre, le beau, qui trop souvent n'est que le joli.

En faisant cela, nous avons faussé la vie. Reléguant le beau dans une sphère spéciale où un petit nombre est admis à le contempler, nous l'avons amoindri et en avons tari les sources. De l'utile nous avons fait le banal ou le vulgaire, tandis qu'au contraire ces deux choses sont inséparables. Le beau doit se mêler aux plus humbles objets de la vie pratique. L'art rehaussant tout, rien n'est nécessairement vulgaire. Pensez que ces admirables statuettes de Tanagra étaient les poupées des enfants, des jouets, et faites la comparaison. Pensez que les marchandes de poissons à Athènes sifflaient un orateur qui émettait des sons discordants, et pensez aux nôtres, et faites aussi la comparaison.

A une époque où il sera tant demandé à la parole, il est bon d'appeler l'attention sur cet art. Ce sera bientôt l'arme que tous porteront dans le champ de bataille des idées. Que tous apprennent à la porter, non maladroitement, au risque de se blesser, mais vaillante, et forte, et belle.

Beaucoup d'ouvrages spéciaux traitent de l'art de la parole. Mais chacun se limitant à une des

parties de cet art, soit le mécanisme du langage, soit l'élocution, soit l'art oratoire proprement dit, reste incomplet. Nous nous sommes efforcés de réunir dans le présent ouvrage, fruit de déjà longues études, tout ce qui est essentiel à la culture de l'art de parler, dans ses applications les plus variées.

Nous avons fait entrer dans le cadre de ces études, une partie, jusque-là fort négligée, ou du moins considérée comme seulement utile aux chanteurs: la physiologie de la voix, l'hygiène, la respiration, et nous avons laissé entièrement de côté ce qui porte le nom de rhétorique. La visée de notre enseignement, qui est celle d'apprendre à manifester avec toute la perfection possible sa pensée, reste essentiellement pratique. Les considérations de vague philosophie sur le style, ou les styles, en sont entièrement bannies. Penser d'abord et avoir à sa disposition le flexible et puissant instrument qui doit servir à l'expression de la pensée, tel doit être le but, et non d'acquérir une déplorable facilité de parole permettant de parler à propos de tout et à tout propos. Les véritables orateurs sont tempérants: savoir parler, c'est souvent savoir se taire. Cette réflexion s'adresse à ceux qui confondent trop souvent " le beau parleur „ avec " l'orateur. „

Appuyé sur les notions qui concernent la diction, l'élocution, la culture de la voix, l'éducation oratoire, les règles de l'improvisation et de la composition du discours, sur les méthodes dont l'expérience nous a prouvé l'efficacité, nous abordons, comme complément indispensable, l'analyse de l'éloquence dans ses genres divers. Si ce livre peut hâter quelque faiblement que ce soit le relèvement d'un art appelé, dans les nouvelles conditions sociales où nous entrons, à jouer un si grand rôle, nos efforts auront été amplement récompensés, et c'est dans cet espoir, et avec confiance, que nous l'offrons à nos élèves et au public.

II

Emission de la voix. Voyelles ouvertes, nasales, labiales. Echelle des sons. Articulation. Consonnes labiales, dentales, linguales, gutturales.

Dans le langage parlé, la voix s'émet sous forme de mots composés de voyelles et de consonnes.

L'émission des voyelles et l'articulation des consonnes sont soumises à des règles fixes. Elles ont été très exactement et pratiquement établies par Morin, professeur au Conservatoire de Paris, dans son excellent traité de prononciation.

Voici d'après lui le tableau des voyelles avec les indications concernant l'ouverture de la bouche.

Tableau des voyelles

Croissance progressive

1) **É fermé** (petite ouverture de bouche).
2) **È ouvert** (ouvrez la bouche).
3) **È grave** (ouvrez un peu plus).
4) **Ê très ouvert** (encore plus, mais sans effort).
5) **O aigu** (de même pour celle-ci).
6) **A aigu** (toujours plus).
7) **A grave** (le son change, le mouvement n'est plus le même que pour l'à aigu, mais la bouche ne s'en ouvre pas moins.)
8) **IN nasal** (la bouche très ouverte avec effort).
9) **AN nasal** (encore plus si c'est possible).

Décroissance progressive

10) **E muet** (ouverte sans effort).
11) **EU aigu** (de même).
12) **O grave** (la bouche commence à se refermer, les lèvres se joignent en s'allongeant).
13) **UN nasal** (même mouvement quant à la fermeture de la bouche).
14) **ON** (un peu plus rapprochée).
15) **EU grave** (davantage encore).
16) **OU** (encore plus).
17) **U** (fermeture complète de la bouche).
18) **I ou Y** (de même, moins les lèvres).

Nous conformant à l'ordre suivi dans ce tableau, nous allons indiquer la prononciation de chaque voyelle et les règles qui la déterminent.

L'É fermé

L'É **fermé** se prononce avec la bouche peu ouverte et dans sa position naturelle.

L'É **est fermé**: 1° quand il termine une syllabe et qu'il n'est pas suivi d'une consonne et d'un *e* muet: *vérité.*

2° Sous la forme *er* : *parler.*

3° Sous la forme *ai* dans les premières personnes du singulier du passé défini des verbes de la première conjugaison : *je parlai.*

4° Sous la forme *ez* dans les secondes personnes du pluriel du présent de l'indicatif, du futur, du conditionnel, de l'impératif, du présent et de l'imparfait du subjonctif des verbes des quatre conjugaisons: *aimez, aimerez,* etc., etc.

5° Dans tous les participes passés des verbes de la première conjugaison : *aimé.*

6° Dans *je sais, tu sais, il sait,* et *qu'il ait, volontiers, tripier, marchepied.*

L'E **fermé suivi d'un e muet** se prononce en écartant légèrement les lèvres et en allongeant le son. L'oreille doit facilement distinguer le féminin du masculin: *aimé, aimée.*

L'E ouvert

L'**E est ouvert** au commencement des mots quand il est suivi de deux consonnes différentes: *exposer.*

AI suivi d'une consonne et d'un *e* muet est ouvert — *aide.*

L'accent grave détermine d'ordinaire ce son; cependant *pêle, mêle, frêne,* bien qu'ayant l'accent circonflexe se prononcent comme s'ils avaient l'accent grave.

Quand on fait entendre la consonne qui le suit, l'E est ouvert : *Abel, enfer.*

AI est ouvert dans les mots où il est précédé d'une consonne : *clairon,* et dans les mots en *aine, eine, aire, aison.*

L'E ouvert grave

L'**E est ouvert grave** dans les mots en *es,* en *èfle,* en *ai,* excepté *gai;* — en *aie, ais, ait, aise;* — deux mots en *eine : Seine, Reine;* — en *ès, ey.*

L'Ê très ouvert

Sauf quelques exceptions déjà indiquées, l'accent circonflexe détermine ce son. Quelques mots ayant l'accent grave se prononcent très ouverts. EXEMPLE : *Anathème, thème.*

L'Ê est aussi **très ouvert** dans *rets* et *mets*.

La prononciation des trois **E** s'obtient en ouvrant progressivement la bouche de l'È ouvert ordinaire à l'Ê très ouvert, en laissant les lèvres dans leur position naturelle.

L'O

L'**O bref** se prononce en ouvrant la bouche à peu près comme pour l'*ê* très ouvert, en laissant les lèvres dans leur position naturelle.

L'**O** est **bref** au commencement des mots, suivi ou précédé d'une consonne : *ordre, hochet ;* au milieu des mots quand il termine la syllabe et qu'il n'est pas suivi de *s : notre;* dans les mots en *osse,* excepté *fosse* et *grosse.* A la fin des mots, il est toujours long : *bravo.*

L'A bref aigu

Pour prononcer l'**A bref**, il faut ouvrir la bouche un peu plus que pour l'*o* bref, écarter les lèvres et lancer le son vers le haut du palais.

L'**A** est **bref** au commencement des mots, presque toujours au milieu des mots : *abattre ;* les exceptions seront indiquées à propos de l'A long.

E suivi de deux M, de deux N ou de MN, se prononce **A bref**: *femme, solennel, indemnité.*

AI se prononce A bref dans *douaire, douairière.*

A est bref à la fin des mots : *la.*

AT est ordinairement bref, excepté *mât, bât, dégât, climat, appât.*

OI se prononce OUA et a le son bref dans les mots en *oi, oix* et *ois.*

L'A long

L'A long est déterminé par l'accent circonflexe, excepté pour les premières et deuxièmes personnes du passé défini, et la troisième personne du singulier de l'imparfait du subjonctif des verbes de la première conjugaison.

L'A est long dans les mots en *ation,* en *ois* dans *poids, bois, noix* et *trois;* en *aille: bataille;* en *as: bas.*

IN, EIN

Pour bien prononcer ce son, il faut ouvrir la bouche un peu plus que pour l'*o* long et retirer vivement les lèvres : *fin.*

AN, EN

Le son est difficile à bien émettre. Il doit se produire avec la plus grande ouverture de bou-

che possible, sans remuer les lèvres, la voix venant frapper le fond du palais : *enfant.*

L'E muet

Le terme est inexact ; car l'**E muet,** souvent élidé, **se prononce parfois** entièrement, et à la fin des mots a la valeur d'un quart de son. Pour l'émettre, la bouche doit être ouverte, sans effort, les lèvres immobiles : *le.*

L'E muet s'élide devant une voyelle ou une hache muette, au milieu des mots, et quand plusieurs *e* muets se suivent, la règle est d'en supprimer un sur deux.

EU

Le son ressemble à l'*e* muet ; il suffit d'allonger un peu les lèvres. Ne pas confondre avec *eux : feu.*

O long

Pour prononcer l'**O long** il faut ouvrir peu la bouche, allonger fortement les lèvres, bref, dessiner un *ô* avec la bouche. S'habituer à bien distinguer ce son de l'*o* bref essentiellement différent.

L'**O long** est déterminé par l'**accent circonflexe** : *côte.*

AU, HEAU, HAU, EAU, EAUX se prononcent O long au commencement des mots, excepté dans une vingtaine de mots, au milieu des mots, excepté dans *laurier* et à la fin des mots.

O est toujours long à la fin des mot, *ot* de même, excepté *dot* et *sot; oc* quand le *c* est muet et *os*.

O est long dans les mots en *ation* et en *on*.

UN

La bouche peu ouverte, on avance les lèvres moins en dehors que pour l'*o* long : *brun*.

ON

La bouche un peu moins ouverte que pour le son *un*. On avance très fortement les lèvres en dehors : *long*.

EU long, EUX

Petite ouverture de bouche, les lèvres légèrement en dehors, en faisant agir davantage la lèvre supérieure, le son doit être plus sourd que *un* et *on* : *jeûne, feux*.

OU

Même ouverture de bouche, les lèvres plus

en dehors, plus serrées, de façon à retenir le son : *fou.*

U

Les lèvres le plus possible en dehors, la bouche presque fermée, les joues plates et la voix fortement lancée sur le bord des lèvres : *lu.*

I

La bouche doit être fermée, les lèvres ramenées sur elles-mêmes et tendues vigoureusement.

L'**I** de même que l'**U** **est bref ou long** suivant qu'il est avec ou sans accent : *ici, île.*

L'**Y** se prononce **comme deux I** : *essayer.*

Une diphtongue étant formée de deux sons qui se réunissent dans une seule émission de voix, les deux sons qui la composent doivent être distincts, le premier légèrement émis, le second très marqué : *Di-eu, lu-i.*

De l'articulation

La prononciation des consonnes constitue l'articulation. Elles se divisent en labiales, en denti-labiales, en dentales ou sifflantes, en linguales et une gutturale.

Labiales

Les labiales sont: **M, B, P, J, G,** et la double consonne **CH.**

Pour prononcer les trois premières, il suffit d'appuyer les lèvres l'une sur l'autre: modérément pour **M**, plus fort pour **B**, et vigoureusement pour **P**. Pour le **J**, le **G** et le **CH**, il faut que les lèvres s'allongent et que les dents soient serrées en augmentant progressivement de force du **J** au **CH.**

Denti-Labiales

Les denti-labiales sont: **V, F,** et la double consonne **PH.** Pour prononcer le **V**, les dents supérieures viennent s'appuyer sur le milieu de la lèvre inférieure, pour **F** un peu plus fort, et pour **PH** très fort.

Dentales

Les dentales sont: **S, Z** et le **C**, le **T** et l'**X** doux. Pour les prononcer, il faut serrer les dents, ramener les lèvres en les plaquant le long des gencives et pousser l'air fortement.

Linguales

Les linguales sont: **N, L, D, T, R,** qui se prononcent avec le bout de la langue qui vient frap-

per près des dents supérieures; (il doit y avoir progression dans le frappement de la langue de **N** à **T**; pour l'**R**, le frappement doit être léger et répété, et produire ce qu'on nomme une vibration; si la langue est trop molle, il y a à faire des exercices que nous indiquerons;) le **K, Q, G, X** et le **C** et **CH durs**, qui se prononcent par un mouvement de la langue qui part de sa racine; et les doubles consonnes **LL, GN** pour la formation desquelles il faut lever la langue tout entière au palais.

La gutturale est le **H** qui n'est aspiré que dans peu de mots : *haine, héros.*

Dans les autres, il est inutile de faire sentir l'aspiration, ne pas faire la liaison suffit.

Dans la plupart des cas, dans le discours comme dans la lecture, point n'est besoin d'une forte voix; une articulation nette suffit. La voix est à la parole ce qu'est la couleur à la peinture, et l'articulation, ce qu'est le dessin. La couleur est plus sensuelle, car elle s'adresse surtout aux yeux, le dessin plus idéal, car il s'adresse surtout à l'esprit. Il faut faire agir les muscles des lèvres en appuyant vigoureusement sur chaque syllabe, et ne pas craindre de parler trop lentement; quand on articule bien on ne paraît pas parler avec lenteur.

Cette lenteur savante de l'articulation est du plus grand effet; tous les maîtres de la parole l'ont possédée, et nous ne voulons pas dire qu'ils l'aient eue naturellement, mais qu'ils l'ont acquise par l'étude. Elle modère la voix, sans rien lui enlever de sa force, elle ménage l'attention de l'auditeur en lui distribuant les sons dans la mesure qui convient à ses nerfs auditifs; elle ménage les forces même de l'orateur, en lui permettant une respiration régulière et soutenue. Seulement, il faut bien le dire, elle est d'exécution difficile.

Vous avez vu des courses de vélocipèdes et vous savez que les courses de lenteur offrent cent fois plus de difficultés que les courses de rapidité. Il en est de même pour l'articulation. Si elle n'est pas savante, c'est-à-dire obtenue par l'étude, par un exercice méthodique, elle ne devient lente qu'aux dépens de sa force, c'est-à-dire, elle est molle. La lenteur ne doit rien lui faire perdre de sa force et voilà où se trouve la difficulté d'exécution qui ne peut être vaincue que par des exercices spéciaux.

Chaque mot reçoit du mouvement des lèvres un mouvement de configuration spéciale et toute articulation parfaite doit permettre de lire pour ainsi dire sur la bouche de celui qui parle, les mots qu'il prononce sans qu'il fasse usage de la

voix. Vous avez dû remarquer l'intensité avec laquelle les personnes sourdes regardent les mouvements des lèvres de leurs interlocuteurs. Elles lisent la parole. Dans l'art oratoire, on se fait comprendre par l'articulation. La voix émeut, agit sur les nerfs, et l'on est parfois, d'autant plus fortement ému que l'on a moins compris; voilà pourquoi la force des poumons est une qualité oratoire nécessaire au tribun.

Nous attachons donc la plus grande importance à une bonne articulation. Nous sommes tous plus ou moins bien doués sous le rapport de la voix; nous l'avons ou bonne ou mauvaise, nous en avons peu ou beaucoup, et bien que par l'exercice nous puissions développer nos organes vocaux, les modifications obtenues sont relativement petites. Mais nous pouvons tous, à moins d'être muets ou fortement bègues, articuler correctement. Une articulation correcte ne nécessite pas une forte voix et une articulation puissante va jusqu'à suppléer à la voix.

III

Moyens d'acquérir une bonne articulation. Des vices de prononciation; correction des accents défectueux; zézaiement, bégaiement.

Beaucoup des défauts d'articulation proviennent de la négligence dont on fait preuve à ce sujet dans l'éducation des enfants. Au lieu de corriger les caprices de leur prononciation, on les admire, on s'extasie. Quel charmant enfant qui dit *zoli* pour joli ! Le défaut s'accentue. Plus tard, au collège, où il serait facile de le corriger, on n'y prête attention que pour s'en moquer et, quand l'âge mûr arrive, tout vice de prononciation devient très difficile à déraciner.

Les enfants à qui on n'a encore rien enseigné ont la prononciation juste, mais assez souvent

indistincte; si on s'occupait dès le bas âge de la rendre plus forte, de la corriger dans ses petits écarts, le principal travail pour obtenir une bonne diction serait accompli. On éviterait aussi cet absurde chantonnement avec lequel les enfants, au collège, se croient obligés de réciter leurs leçons.

Le défaut d'articulation le plus général est la mollesse. Il disparaît facilement avec quelques exercices assidûment faits. Il suffit de prononcer très vigoureusement les consonnes, suivant les indications que nous avons données, en ajoutant à chacune un *e* muet. Pour donner plus d'efficacité à cet exercice, on peut se servir de petites boules de caoutchouc, soit quatre, soit six, que l'on place de chaque côté de la bouche, entre les joues et les dents et non pas dans la bouche, ce qui serait un obstacle insurmontable pour l'articulation. Avec ces boules, on articule à voix haute, jusqu'à ce que la prononciation soit absolument nette, résultat qui peut être obtenu après plusieurs mois de cet exercice régulièrement accompli.

Les défauts de prononciation sont le zézaiement, le grasseyement et le bégaiement.

Le zézaiement provient de ce que la langue

étant trop molle tombe entre les dents et fait prononcer les dentales *s*, *c* et les labiales *j*, *ch* à peu près comme des *z*.

Pour corriger ce défaut, on doit d'abord, afin de fortifier la langue, s'exercer sur les linguales *n,l,d,t,r*, ensuite sur les labiales *m*, *b*, *p*, et en venir aux dentales *c*, *s*, en serrant fortement les dents et poussant la langue contre elles, en ayant bien soin qu'elle ne passe pas entre les deux mâchoires, prononcer *ce* et *ze* en doublant ou triplant la force d'articulation et en prolongeant le sifflement aussi longtemps qu'on le pourra.

On attaquera ensuite la prononciation des *je* et *che*, en y mettant toute la force possible.

Nous avons souvent corrigé ainsi le zézaiement.

Le grasseyement a pour cause la paresse de la langue, qui ne peut se lever avec assez de force pour produire la vibration et qui, reculant vers la gorge, obstrue le passage de l'air et occasionne un son rauque assez désagréable qu'on nomme grasseyement. Ce défaut, assez rare dans le Midi, est très répandu chez les gens du Nord, surtout chez les Parisiens. Il est vrai qu'il est préférable à une vibration dure et surtout à une vibration affectée, mais par des exercices spéciaux, on peut parvenir à une vibration

légère qui contribue très certainement à l'harmonie de la parole. Il est des cas où le grasseyement doit être absolument corrigé, par exemple : le chant et, aussi, la parole en public. Voici les exercices à accomplir.

Ne pas oublier que pour l'articulation, il faut toujours joindre la voyelle à la consonne, non pas avant mais après, *ne* et non pas *en*.

Vous vous exercez d'abord sur les linguales *n*, *l*, *d*, *t*, en les répétant chacune cinq ou six fois et en exagérant toujours la force d'articulation ; puis, vous ajoutez les denti-labiales *v*, *f*. Quand ces exercices vous sont devenus familiers, vous réunissez le *t* et le *d*, *te de*, et ensuite *te de de* et *te de de de*, en attaquant vigoureusement cette articulation, d'abord lentement, puis très rapidement.

Après quelques temps, le bout de la langue se durcit, celle-ci acquiert de l'élasticité et, seulement alors, vous pouvez essayer la prononciation de l'*r*.

Vous articulez fortement *fedan*, le répétant indéfiniment en accélérant le mouvement, jusqu'à ce que par la rapidité même et sans intention de votre part, vous prononciez *franc* au lieu de *fedan*.

La vibration est alors obtenue, mais elle peut être très lourde et fort désagréable ; il faut abor-

der les exercices qui la rendront vive et légère et, pour cela, vous prenez les consonnes *v,b,p,d, t, g* et *q*, que vous faites suivre de l'*e* muet et de de la vibration aussi prolongée que possible et sur toutes les voyelles. Exemple : *ve rrra rrri re ro ru ran gue rrra*, etc.

De semblables exercices, régulièrement faits, suivant un temps qui dépend de la tenacité du défaut à corriger, amènent infailliblement à la prononciation parfaite de l'*r*. Tout le monde peut y réussir.

De tous les défauts de prononciation, le bégaiement est le plus difficile à corriger. On le considère comme une maladie et on s'adresse habituellement aux médecins qui soumettent le patient à de longs traitements. Si le bégaiement ne provient pas d'une conformation défectueuse des organes de la parole, il est infailliblement corrigeable par des exercices méthodiques et opiniâtres. La plupart du temps, il provient d'une excessive nervosité qui établit entre le fonctionnement cérébral de la pensée et la manifestation de cette pensée par la parole un déséquilibre. Bref, on pense plus vite qu'on ne parle. Comme des gens qui veulent passer en même temps par l'étroite ouverture d'une porte, les mots se bousculent et refluent aux barrières des

lèvres. Il faut donc remédier à cette précipitation en imposant une grande lenteur. Avant tout, il faut fortifier les organes par tous les exercices ayant rapport à la respiration, à l'émission de la voix et à l'articulation. Ceci accompli pendant au moins deux ou trois mois, on choisit un morceau de poésie d'une vingtaine de vers que l'on fait chanter avec l'émission de voix la plus large possible. On diminue peu à peu, degré par degré, très lentement, en recommençant jusqu'à ce qu'il ne se produise plus aucune hésitation, cette émission jusqu'au degré strictement nécessaire pour le langage parlé.

Ces exercices doivent être faits syllabiquement, sans se préoccuper du sens des mots et toujours à pleine voix sans crier. Celui qui écrit ces lignes a lui-même été affligé de bégaiement, dont il est venu à bout par la méthode qu'il indique.

Chez tout le monde, l'articulation, quelle que bonne qu'elle soit naturellement, a toujours besoin d'être fortifiée et l'émission de la voix surveillée; mais, il est des défauts spéciaux ou plutôt des particularités propres à certaines provinces et aux étrangers, dont on doit absolument se défaire pour parler purement le français.

Les provinces de la Touraine et de l'Anjou sont celles où la langue est parlée le plus purement et surtout le plus harmonieusement. Dans le Midi, on prononce tous les *e* muets et on ouvre trop les voyelles nasales. Au Centre et au Nord, on traîne sur les voyelles en les fermant.

En Belgique, outre l'accent flamand ou wallon, on prononce assez mal les *a*, les *o* et la diphtongue *ui*.

Les Allemands et les Anglais doivent avant tout savoir que le français se parle principalement avec les lèvres et l'avant-bouche et non de la gorge.

Les Russes prennent l'accent français avec la plus grande facilité et ont la vibration, c'est-à-dire la prononciation de l'*r*, harmonieuse et légère.

Les exercices que nous avons indiqués, débarrassent de toutes particularités et font acquérir une parfaite prononciation.

IV

Accent, ponctuation, mot de valeur, liaisons, inflexions, mouvements, rythme. Diction comparée.

Accent tonique.

On a longtemps prétendu que le français n'avait pas d'accent tonique, et qu'on pouvait dans la prononciation appuyer indistinctement sur l'une ou l'autre syllabe.

On s'est habitué à accentuer les mots de manière à laisser tomber la syllabe finale, puis, ce défaut se communiquant du mot à la phrase, à laisser tomber les fins de phrase, si bien que celles-ci sont en général perdues pour l'oreille.

Or, l'accent tonique, qui n'est que l'accent latin persistant en français, et donnant son vérita-

ble caractère à la langue, existe et a une considérable importance. Il est sur la dernière syllabe, quand celle-ci est masculine, sur l'avant-dernière quand la dernière est féminine.

Pour les mots de quatre ou de cinq syllabes, on place un second accent sur la deuxième.

On ne saurait trop recommander à tous ceux qui parlent ou lisent en public l'observation stricte de l'accent. Leur langage en acquerra du coup une grande énergie.

Les syllabes ont leur quantité. Elles sont longues ou brèves, ou douteuses.

Le son dans les syllabes douteuses est plus long que dans les brèves et plus court que dans les longues.

L'usage détermine la quantité, cependant il y a des règles générales qu'il est bon de connaître.

La syllabe est longue :

1° Quand la voyelle est surmontée d'un accent circonflexe : *évêque;*

2° Quant la syllabe est la finale non muette d'un mot au pluriel : *combats;*

3° Quand la syllabe est la finale d'un mot au singulier, mais ayant la marque du pluriel : *embarras;*

4° Quand le son de *o* est écrit *au* (il y a des mots qui font exception) : *austère;*

5° Quand la syllabe est terminée par une voyelle et suivie d'un *e* muet : *amie;*

6° Quand cette syllabe est suivie de *le, me, te, se, ze : pose ;*

7° Quand elle est terminée par une double consonne qui se prononce : *querelle.*

La syllabe est brève :

1° Quand la voyelle qui termine la syllabe est suivie d'une consonne qui n'est ni *s*, ni *z*, ni *v* : *fini;*

2° Quand la voyelle est suivie de *l* mouillé à la fin d'un mot : *aiguille;*

3° Quand cette syllabe est terminée par un *s* ou *r* et suivi d'une syllabe commençant par une autre consonne : *pasteur ;*

4° Quand cette syllabe est terminée par une double consonne qui ne se prononce que comme une seule : *pupille.*

Dans toute phrase, il y a une proposition *principale.* C'est habituellement sur celle-là qu'on doit appuyer, tandis qu'on doit glisser légèrement sur les propositions incidentes. L'intelligence de la phrase indique quand cette règle ne doit pas être observée. De même pour le mot de valeur, qui dans toute proposition existe et qui doit être mis en lumière. Ordinairement le sens de la phrase l'indique clairement.

De l'inflexion.

L'inflexion est le dessin de la pensée et ce dessin est tellement exact que la même pensée exprimée par des mots différents conserve toujours la même inflexion.

Pour trouver avec sûreté l'inflexion juste, il faut transformer la phrase que l'on a à dire en expressions familières, noter l'inflexion ainsi produite et la reporter sur la phrase littéraire.

Pour l'inflexion, la justesse du mot de valeur est indispensable.

L'inflexion est soumise à toute la variété du sentiment et produit le charme de la voix, qui permet à l'auditeur d'écouter avec plaisir et sans fatigue.

De l'intonation.

Quand on parle en public, on ne peut conserver le ton que l'on a dans la conversation ordinaire ; il faut l'élever et dans la proportion même de l'étendue de la salle et du nombre des auditeurs.

Le ton le plus simple, et sur lequel il est bon d'abord de s'exercer, est le ton du récit, qui, plus soutenu, se rapproche le plus possible du ton de la conversation.

Le ton lyrique suivant le sentiment qu'il doit

exprimer, joyeux ou triste, exige des sons hauts ou bas, rapides ou lents. Il se rapproche le plus du chant. Il doit être entrecoupé de silences. La voix devra se faire musicale et vibrante sous l'émotion contenue. Car il n'est pas vrai que pour faire pleurer il soit nécessaire de pleurer, il faut avoir l'air de pleurer.

Le ton tragique convient à l'expression des sentiments puissants et des passions violentes. Il exige une voix chaude, vibrante et très étendue. L'emphase est le défaut où il penche et qu'il faut surtout éviter.

Talma a parfaitement déterminé le ton tragique en disant :

“ La tragédie est le langage des passions. Or, comme on ne parle point dans l'état de passion comme dans l'état ordinaire de la vie, c'est le langage qu'il faut tâcher d'imiter lorsqu'on dit de la tragédie. La tragédie est donc naturelle, mais c'est une nature grande et large dont l'imitation est difficile, puisque les sentiments qu'elle exprime sont élevés, héroïques et n'ont rien de commun avec ceux de la vie ordinaire et banale. „

Mouvement.

De tous les arts, la diction est celui qui est le plus immédiatement subordonné aux mouve-

ments psychiques et physiques, propres à tout être humain.

La nature de la diction doit être adéquate à celle du sentiment auquel elle correspond. Cela est évident. Le mouvement sera vif pour les sentiments joyeux, lent pour les sentiments sombres. Il dépendra aussi de la dimension de la salle où l'on parle. Il faut d'abord s'habituer à la plus extrême rapidité comme à la plus extrême lenteur. La lecture du discours de l'Intimé dans les *Plaideurs*, est un bon exercice. Les mouvements rapides et lents doivent être accidentels.

Tout le monde comprend l'importance du mouvement dans la musique, où, pour faciliter la tâche aux exécutants, on se sert des mots italiens : *piano, allegro, etc.*

Le mouvement n'est pas moins utile dans la diction. Il est le moyen d'expression le plus immédiat. Le mouvement de notre parole est celui de notre âme et manifeste le plus exactement comment nous sentons et comment nous pensons.

Liaisons.

Les liaisons n'ont d'autre but que l'euphonie. Donc toutes celles qui sont dures sont mauvaises.

Elles doivent être en proportion de l'élévation du style. Dans la conversation et le style familier, elles peuvent presque toujours être omises. Les faire toutes serait de l'affectation.

Dans le style soutenu, la lecture, le discours en public, dans les vers et surtout dans le chant, elles sont nécessaires.

Le goût et une oreille juste peuvent être à cet égard des guides suffisants.

Le mot de valeur.

Pour apprendre à bien lire, il faut s'habituer à déterminer exactement le mot de valeur. Dans toute phrase, il y a un mot qui domine et qui marque pour ainsi dire le point culminant de la phrase. Le reconnaître et le marquer, c'est du premier coup tracer le dessin de cette phrase.

C'est à l'intelligence seule qu'appartient cette détermination. En lisant tout haut, le mot de valeur justement prononcé donnera à la phrase sa naturelle expression. Placé à faux, l'inflexion de la proposition entière deviendra fausse. L'oreille est encore ici un guide excellent. Dans une lecture à voix basse, l'intelligence peut nous égarer; à voix haute, l'oreille nous conduit presque infailliblement.

Le diapason.

Quand on a l'habitude de parler en public, on sait par expérience combien il est important de trouver le diapason exact. Le diapason, lorsqu'il est juste, impose l'audition de la parole. Voilà pourquoi les causeurs les plus charmants et même les plus éloquents, lorsqu'ils ne possèdent pas un diapason suffisant, ne produisent plus aucun effet sur un nombreux public. C'est cette qualité qui donne l'autorité à l'orateur. On ne saurait trop recommander à tous ceux qui lisent ou parlent en public, de chercher tout d'abord le diapason qui convient à la salle. C'est là une assez grande difficulté et, pour la surmonter, il faut étudier le morceau qu'on va lire ou le discours qu'on va prononcer, en prenant le diapason nécessaire à une grande salle. Rien n'est plus facile, après, suivant l'occasion, de l'abaisser.

La ponctuation.

Legouvé, dans son livre *la Lecture en action,* dit fort bien :

" Ponctuer, c'est forcément respirer, puisque „ c'est prendre des temps, et, par conséquent, „ c'est lire avec moins de fatigue. Qui ponctue „ se repose. Les virgules, les points, les points „ et virgules, les deux points, sont autant de pe-

„ tites haltes qui permettent au lecteur de souf-
„ fler. Vous connaissez ces sièges qu'on éche-
„ lonne aux divers étages d'un escalier trop
„ élevé, pour donner à celui qui monte le temps
„ de reprendre haleine; eh bien, tous les signes
„ ponctuatifs sont comme de petits tabourets
„ disposés çà et là avec art, dans une phrase,
„ pour en faciliter le parcours et l'ascension.

„ En outre, bien ponctuer, c'est prononcer
„ plus clairement, c'est articuler plus nettement.
„ En effet, d'où vient le défaut de prononciation
„ et d'articulation? D'une certaine faiblesse,
„ d'une certaine mollesse dans les muscles arti-
„ culateurs, qui empêchent le lecteur de sculpter,
„ si je puis m'exprimer ainsi, chaque mot et de
„ lui donner sa forme; or, si à cette mollesse se
„ joint la précipitation, non seulement le débit
„ devient incertain, obscur, embrouillé, mais la
„ phrase est souvent inintelligible. Donc la ponc-
„ tuation, par cela seul qu'elle supprime forcé-
„ ment la précipitation, empêche la confusion.
„ Ce n'est pas tout : partageant la phrase en
„ plusieurs membres; isolant les mots ou les
„ rassemblant par petits groupes, elle permet au
„ lecteur dė s'occuper de chacun d'eux séparé-
„ ment, de concentrer sur chacun l'effort des
„ lèvres, des mâchoires, de la langue, et, par
„ conséquent, de corriger plus facilement leur

„ mollesse. Il est plus aisé de prononcer distinc-
„ tement deux ou trois mots qu'une page.

„ La ponctuation n'est même pas inutile à „ l'émission de la voix. Un des grands vices de „ la lecture à haute voix, telle qu'on la pratique „ dans les écoles, dans les lycées, c'est cette „ psalmodie qui enveloppe tout le débit de je ne „ sais quel chantonnement criard, pleurard et „ continu, aussi insupportable à l'oreille qu'au „ bon sens. Une ponctuation correcte y remédie „ en partie. En coupant le fil de cette chanson, „ elle en rend la reprise difficile; l'enfant est „ forcé de changer de ton. „

Diction comparée.

Nous avons étudié la diction sans nous occuper de sa destination. Il est cependant important de le faire. Nous allons l'envisager maintenant en ce qui concerne le lecteur, l'orateur et l'acteur.

Le rôle du lecteur est le plus modeste. Il transmet une pensée qui n'est point la sienne à des auditeurs qui n'exigent de lui guère autre chose que d'être intéressés. Il a devant lui le texte et il n'a à vaincre que la crainte que peut lui imposer l'auditoire. Il va sans dire que même muni du mécanisme parfait du langage, il ne lira bien

que ce qu'il comprendra et ce qu'il sentira bien.

Le domaine de la lecture est très varié; il lui faudra se faire tour à tour orateur, philosophe, historien, poète, acteur, mais toujours dans des limites restreintes. Il ne doit jamais oublier qu'il n'est qu'un intermédiaire qui ne peut faire disparaître sa personnalité dans celle de l'auteur qu'il lit. Comme l'acteur, il ne doit pas exprimer les émotions comme s'il les ressentait et, comme l'orateur, s'abandonner complètement à l'élan de son âme. Ses attitudes, par conséquent, ne doivent être ni oratoires, ni dramatiques, ses gestes seront rares et mesurés. La diction devra être aussi habile, aussi variée, aussi savante que celle de l'acteur, mais seulement d'une intensité moins grande.

Dans la lecture et la récitation, il faut éviter avec soin de mettre en évidence la personnalité. Les enfants surtout doivent être mis en garde contre ce défaut. On ne doit pas leur demander l'expression de sentiments qu'ils ne comprennent point, et l'enseignement de la lecture exige pour eux des précautions multiples. Un enfant qui lit mal est bien ennuyeux, mais un enfant qui lit trop bien est un petit monstre.

Tout différent est l'orateur. Il doit livrer entièrement sa personnalité. Ce qu'il exprime, c'est sa pensée; quel que soit l'art de sa diction,

l'habileté à moduler sa voix, si on ne sent pas, avant toute chose, l'intime accord de la pensée et de la parole, il ne sera qu'un rhéteur. Les qualités personnelles, l'ardeur de la conviction, les manifestations de l'âme non entravées par l'ignorance des procédés du langage, ont ici le rôle principal.

Tout ce qui concerne l'art oratoire et l'orateur sera exposé dans la seconde partie de ce livre.

Quant à l'acteur, il perd tout à fait sa personnalité, et morale et même physique. Les passions et les émotions qu'il exprime, il ne les ressent ni ne les éprouve. Les personnages qu'il représente n'ont souvent aucuns rapports avec sa propre individualité. En entrant en scène, il se dépouille de son " moi „ pour en revêtir un d'emprunt. Aussi tout lui est interdit qui pourrait attirer l'attention sur sa personne. Il a toutes les libertés, toutes les franchises du personnage qu'il joue, mais pas d'autres. Toutes les habiletés de la diction la plus étudiée lui sont nécessaires.

Becq de Fouquières, parlant des convenances esthétiques auxquelles un acteur doit se soumettre, fait les excellentes remarques qui suivent :

" L'acteur doit se modifier selon la condition
„ sociale du personnage qu'il représente et se-

„ lon les conditions sociales des personnages „ avec lesquels celui qu'il représente se trouve „ en rapport.

„ Les acteurs ne doivent jamais oublier qu'on „ ne crie pas dans le palais d'un Néron, d'un „ Philippe II ou d'un Louis XIV. Un grand sei- „ gneur, eût-ce été un prince de Condé, entrant „ dans la salle du trône à Versailles, en élevant „ la voix et en gesticulant, eût été certainement „ un scandale qui eût fait craindre pour sa rai- „ son. De même se figure-t-on dans le palais de „ Néron, en attendant le réveil de l'empereur, „ une Agrippine confiant ses plus secrètes pen- „ sées à sa suivante sur le ton d'un crieur public „ et en menaçant le ciel de ses gestes?

„ Cette frénésie déclamatoire a longtemps „ affecté la scène. Aujourd'hui, on a changé de „ méthode, en théorie du moins; mais ce défaut „ est un de ceux où se laissent le plus facilement „ entraîner les acteurs par le désir qu'ils ont de „ frapper fortement l'esprit des spectateurs. Ce „ défaut, toutefois, ne vient pas chez les comé- „ diens d'une ignorance des véritables effets „ dramatiques, non plus d'une éducation vicieuse. „ Il a pour cause secrète un manque de jugement „ psychologique, qui, s'il nuit à leur succès, fait „ honneur à leur conscience et à leur moralité. „ C'est donc un défaut qui provient de l'influence

„ qu'exerce sur leur jeu leur personnalité mo-
„ rale.

„ Les comédiens, qu'ils sortent du peuple ou
„ de la bourgeoisie, ont tous reçu une même
„ éducation générale, qui correspond au degré
„ de moralité et de sociabilité qu'ont atteint le
„ siècle et le pays où nous vivons. Le jugement
„ qu'ils portent sur certaines passions et sur cer-
„ tains actes, et d'où découle l'horreur qu'ils
„ éprouvent ou qu'ils croient devoir nous faire
„ éprouver, a lui-même sa source dans nos idées
„ de justice et s'allie dans leur conscience avec
„ les conséquences infamantes qui en sont parmi
„ nous les suites nécessaires, tandis que les
„ poètes ne considèrent ces passions et ces actes
„ que comme des faits purement humains, sans
„ se préoccuper des conséquences civiles qui
„ sont variables d'un siècle ou d'un pays à un
„ autre. Mais à ce jugement, esthétiquement dé-
„ fectueux, qui leur fait appliquer aux passions
„ dramatiques leurs idées actuelles de justice, se
„ joint une autre cause d'erreur qui provient de
„ leur sentiment actuel sur l'égalité morale et la
„ responsabilité humaine. L'égalité de responsa-
„ bilité devant le Code est moderne, bien qu'elle
„ ait toujours existé dans les dogmes de toutes
„ les religions et dans tous les systèmes de phi-
„ losophie morale. En fait, l'éclat de la fortune et

„ du rang a presque toujours ici-bas assuré l'im-
„ punité des crimes. „

Ainsi donc les héros de drame et de tragédie ont pour mobiles des passions que les comédiens ont, d'une part, le tort de considérer dans leur rapport avec nos idées actuelles de justice, et, d'autre part, la naïveté de représenter comme si ces héros avaient la conscience de leur criminalité et la crainte d'un châtiment légal.

Ce n'est pas tout encore. Les personnages tragiques que les poètes dramatiques ont portés sur la scène, sont tous des êtres d'une condition sociale supérieure et privilégiée, dont les passions n'ont dans l'expression aucune commune mesure avec les nôtres. Elevés au-dessus de la foule, pleins de dédain ou de mépris pour elle, ils ont connu toutes les ambitions, goûté à toutes les voluptés, traversé toutes les épreuves; ils ont appris la dissimulation, l'art de dévorer leurs larmes, d'étouffer leur joie.

C'est donc une grande faute esthétique que de déployer dans l'expression de leurs passions une sensibilité exagérée. La sensibilité doit être au fond, mais non à la surface. La sobriété des gestes, la modération dans les éclats de la voix, sont les conditions de la beauté plastique et de l'art d'exprimer ses émotions au moyen des nuances les plus délicates du langage.

V

Lecture et déclamation. Mémoire. Lecteurs et comédiens. Du coloris. Prose et Poésie. Attitudes, gestes. Mimique.

Lecture et déclamation.

L'art de la lecture doit précéder l'art de la récitation. Souvent on est déclamateur, dans le mauvais sens de ce mot, parce que l'on n'a pas d'abord appris à lire. Il ne s'agit pas pour le lecteur d'être applaudi, mais d'exprimer du mieux possible ce qu'il lit. Il ne doit pas viser à l'effet, mais à l'expression exacte.Un geste théâtral soulignant un mot emphatique serait prétentieux. D'ailleurs, il faut avoir soin de s'exercer d'abord sur des morceaux qui exigent une grande sim-

plicité. Alors, lorsqu'on récitera, ou, suivant l'ancienne expression, on déclamera, on transportera dans la déclamation ces qualités de justesse, de correction, de simplicité acquises dans la lecture. On ne sera pas porté à abuser des éclats de voix et de la gesticulation.

Le récitateur, en effet, doit non seulement songer à bien prononcer, mais aussi à sa physionomie et à son attitude. Se tenir debout sous les regards d'une assemblée cause une certaine gêne. Donc, il y a plus de difficultés à vaincre; mais aussi les résultats obtenus sont plus grands. La récitation publique fortifie la voix, donne de l'assurance à la mémoire, développe l'articulation, le goût aussi, par cette préoccupation qui doit être constante d'établir un accord harmonieux entre les gestes, la voix et la physionomie. Enfin, exercée avec intelligence, elle apprend au diseur non pas à imiter le comédien, mais à s'en distinguer.

Mémoire

La mémoire joue un grand rôle dans l'art de la récitation.

Bien apprendre, c'est apprendre vite et retenir longtemps. Comment atteindre ce double but?

Legouvé l'indique en ces termes: " Vous avez

vu des écoliers apprendre une leçon. Que font-ils ? Ils répètent machinalement chaque parole vingt fois de suite, jusqu'à ce qu'ils se la soient enfoncée dans la cervelle comme à coups de marteau. C'est un travail de lèvres, de voix, mais l'intelligence en est absente. Hé bien, faites exactement le contraire. Que la réflexion, le jugement, la critique, l'admiration soient les auxiliaires assidus de votre mémoire. En étudiant une phrase, remarquez-en la construction ; en étudiant les mots, remarquez-en la place, la valeur, la force, l'accent, le son ; car le son fixe à la fois le mot dans l'oreille et dans l'esprit. Si c'est un morceau de poésie que vous travaillez, rendez-vous compte du rythme, des rimes. Êtes-vous frappé de la beauté d'un tour ou d'une expression, que cette beauté, analysée, savourée, attache comme avec un clou d'or cette expression ou ce tour dans votre souvenir. Servez-vous même des défauts d'un morceau pour le retenir. Rien ne vous éclaire plus que l'étude à haute voix, sur les défaillances de style, sur les impropriétés de termes, sur les longueurs de développement, sur la fausseté des sentiments exprimés. Que chacune de ces fautes, observée soigneusement, vous serve comme de point de repère dans votre travail; on retient ce qui choque autant que ce qui charme. A ceux qui objec-

tent la longueur de cette étude préliminaire, je réponds par un fait. Je suis né en 1807, voilà donc plus de soixante ans que ma mémoire me sert, ce qui ne laisse pas d'user un peu une mémoire. Hé bien, il m'est arrivé quelquefois de parier avec un jeune garçon, intelligent et bien doué, que j'apprendrais plus vite que lui soixante vers et de gagner mon pari. Pourquoi? Parce qu'il étudiait mécaniquement, et moi méthodiquement; parce qu'il apprenait avec sa mémoire seule, et que si jeune et si souple qu'elle fût, elle était vaincue par ma vielle mémoire, s'appuyant sur ces utiles alliés : le raisonnement et le jugement. „

De la lecture des vers. Du coloris. Prose et Poésie.

Doit-on lire les vers autrement que la prose? Faut-il les dire sur un mode chantant, ou dans le ton ordinaire? Cette question repose sur une confusion introduite dans notre langue par ces mots vers et prose. Les vers ne constituent pas à eux-mêmes la poésie, pas plus que la prose ne constitue à elle-même l'expression des sentiments moyens. Nombre de ceux que nous nommons de grands prosateurs sont des poètes, tels Chateaubriand, Flaubert. Nombre de ceux que nous nommons des poètes ne sont que des ver-

sificateurs, tels presque tous les poètes du XVIIIe siècle : Delille, Ducis.

Le vers est la forme non pas exclusive mais la plus parfaite de la poésie.

Or, la poésie est une idée ou un sentiment profond qui se revêt d'une expression musicale. Partout où il y a poésie, il y a émotion, partant expression chantante en proportion de la force de l'émotion. La poésie lyrique, ainsi que le nom l'indique, se rapproche le plus du chant. En Grèce, le poète s'accompagnait de la lyre. De nos jours, les syllabes doivent encore sonner dans une tonalité musicale.

Donc, il n'y a point de distinction à faire entre la prose et les vers, mais entre les sentiments poétiques et les sentiments prosaïques exprimés soit en vers, soit en prose. Les uns doivent toujours revêtir une forme musicale, les autres la forme familière, avec cette seule différence que dans les vers il faut accentuer un peu plus la rime que les autres syllabes.

La poésie exige plus de coloris, c'est-à-dire plus de timbre que la prose. Une voix bien timbrée est un don inappréciable. Le métal de la voix est extraordinairement malléable. On peut le modifier par le travail. Une voix forte peut se changer en extrême douceur. La douceur sera même en proportion de ce que sera la force. A

cet effet, lire des poésies variées, depuis celles qui veulent la profonde intonation tragique ou le souffle épique, jusqu'à celles qui se disent d'une voix légère et comme en sourdine.

Attitudes. Gestes. Mimique.

Il est inutile de faire ressortir l'importance de l'action physique. Les attitudes révèlent aux regards des états d'âme. On doit se préoccuper de cette étude. Le lecteur en a moins besoin que le diseur, et celui-ci moins que l'orateur, et l'orateur moins que l'acteur. Cela forme un art bien spécial et bien déterminé, mais si on ne peut se livrer à cet égard à des études méthodiques, nous recommandons de développer fortement en soi le goût esthétique de la peinture et de la sculpture. Au moment de la parole, ces impressions produites en nous par les beaux tableaux et les belles statues, agiront inconsciemment et très efficacement, bien qu'indirectement, et donneront à notre corps la noblesse du port, ou l'énergie ou le calme suivant les sentiments de notre âme.

Dans les mouvements, il faut viser à la sobriété. En effet, fréquents, ils dénotent ou une grande nervosité ou une nature irréfléchie et légère.

Il ne faut pas confondre les mouvements des bras avec les gestes. Le geste est bien, en effet,

un mouvement du bras ou de la main, mais il n'y a vraiment geste que lorsque ces mouvements aident à la communication d'une pensée précise ou d'un sentiment et lorsqu'ils ajoutent à sa signification. Si le geste n'ajoute rien, il n'est alors qu'un mouvement.

Comme les attitudes, il serait bon d'étudier spécialement les gestes. Cette étude est nécessaire aux acteurs. Pour le diseur et l'orateur, elle l'est aussi. Les exercices gymnastiques, l'escrime, la danse assouplissent les membres et rendent les gestes moins heurtés. Cependant cela ne suffit pas. Les gestes doivent être étudiés, d'abord pour savoir où ils doivent commencer et où ils doivent finir ; ils peuvent précéder très brièvement la pensée, mais jamais la suivre; ensuite pour apprendre à les rendre caractéristiques, sans violence et sans heurt ; et pour cela il faut habituer les bras à décrire des courbes, et non des angles.

Quant à l'expression, la mobilité des traits est un don de nature et ne peut s'acquérir ; elle dépend de la sensibilité. Le travail le développe, comme toute chose, mais on ne peut guère établir des règles précises pour développer l'expression des traits.

Il faut d'abord connaître le caractère de sa physionomie et savoir quels sont les sentiments

qu'elle est le plus propre à exprimer... puis savoir ne donner aux muscles, dans l'expression de ses sentiments, que la contraction nécessaire : toute contraction exagérée produisant la grimace.

Une étude approfondie en ce genre n'est guère indispensable que pour l'homme de théâtre. Le diseur et l'orateur doivent se régler sur la faculté de sentir et laisser sur leur visage se réfléchir leurs émotions. Mais avant tout, il faut sentir. Donc si l'on n'a aucune sensibilité, il ne faut point aborder cet art.

VI

Physiologie de la voix. Nécessité des connaissances physiologiques. Ignorance actuelle. Etude de la voix chez les anciens. Préjugés.

Il est réellement triste de constater à quel point nous ignorons l'hygiène de la voix, si bien qu'un petit nombre d'entre nous seulement parviennent à garder leur voix dans sa plénitude le temps normal.

L'exercice de la voix repose avant tout sur la respiration. Et une bonne respiration nécessite quelques connaissances des organes vocaux. C'est là un sujet sur lequel on ne peut trop appuyer, et c'est rendre un véritable service que d'y attirer l'attention.

Si la physiologie de la voix était connue et

étudiée des orateurs, il s'ensuivrait d'abord que la voix pourrait atteindre son complet développement et toute sa beauté; ensuite, que la plupart des gens ne la perdraient pas prématurément, et qu'il deviendrait relativement facile de se servir d'un instrument dont on connaîtrait tous les secrets.

Il en est qui croient, assez ridiculement, il est vrai, qu'il n'est pas plus nécessaire à l'orateur de savoir l'anatomie de l'organe vocal qu'au pianiste l'anatomie de la main. La comparaison est insoutenable, le pianiste a un instrument qu'il peut remplacer quand il est usé ou faussé; il n'en est pas de même de la voix.

Le maître dit à son élève : " Vous parlez du nez. — Vous étouffez votre voix. „ Et imitant la faute avec exagération, il la fait comprendre; mais l'élève, s'il comprend la faute, se trouve incapable de la corriger; car chanter ni parler ne s'apprennent exclusivement par imitation, pas plus que peindre en copiant les œuvres des maîtres. L'élève est simplement embarrassé et la plupart du temps le maître est incapable de dire comment il faut faire pour obtenir la voix sonore et pure.

L'analogie entre le piano et la voix est fausse, l'un étant mécanique et l'autre naturelle, mais elle est plus exacte entre la parole ou le chant et

la peinture. Comme le jeune peintre, celui qui étudie la parole ou le chant ne doit pas essayer de produire une copie, mais une œuvre originale avec les différences provenant de l'individualité. Que dirait-on d'un peintre qui voudrait représenter une tête, une figure sans rien connaître du dessin et, en somme, de l'anatomie de cette figure? Qui pourrait songer à peindre des corps revêtus avant de connaître les secrets de la forme dans le nu et l'effet des étoffes drapées? Qui pourrait entreprendre la peinture d'un paysage, étant entièrement ignorant des lois de la lumière et de l'ombre, et surtout de la perspective?

L'enseignement des lois de l'art doit précéder la pratique. Avant de parler en public, la connaissance préalable de certaines lois empêchera des erreurs et des fautes presque irrémédiables quand elles ont eu le temps d'imprimer une fausse direction à la voix.

On peut avec raison se demander si la pénurie des voix, à l'heure présente, n'est pas due à l'ignorance, à l'absence de toute méthode d'éducation de la voix et de son hygiène.

On dit souvent que les grands artistes sont leurs propres maîtres et n'ont aucun besoin de savoir tant de règles. D'abord, ceci ne s'appliquerait qu'aux hommes de génie, c'est-à-dire à

un nombre infiniment petit, et encore est-ce inexact. Si un grand artiste de génie n'avait pas d'autre maître que lui-même, comme le disait un d'entre eux, il serait l'élève d'un maître bien ignorant. Seulement, il a l'intuition des lois fondamentales de son art, ce qui ne l'empêche pas d'avoir besoin d'une méthode, mais ce qui lui en rend l'emploi plus facile et plus rapide.

L'orateur ou le chanteur qui n'auront aucune connaissance des organes de la voix ne pourront jamais la corriger si elle est défectueuse ni la conserver, quelque talent qu'ils aient. Rien de plus faux que de croire que pour enseigner l'art de la parole, il faut être nécessairement un grand orateur. Il faut avant tout connaître le mécanisme de la voix, et un grand orateur qui l'ignore n'est pas plus capable d'enseigner son art, qu'un grand pianiste n'est capable de fabriquer un piano.

Tous les professeurs empiriquement font appel à des procédés physiologiques.

On dit à l'élève de respirer en faisant descendre complètement le diaphragme, en resserrant le ventre, et en élevant les côtes, de respirer, suivant les cas, par les narines, par la bouche, par les deux à la fois, etc.

La méthode dont nous parlons a aussi bien rapport à la voix parlée qu'à la voix chantée. Sauf le degré d'intensité, le mécanisme est le

même. Tous ceux qui parlent en public devraient posséder des connaissances scientifiques du mécanisme de la voix. Avant de s'occuper de l'articulation, de la prononciation, de l'intonation, du geste, ils devraient commencer par là. Malheureusement, ces principes essentiels sont entièrement négligés, et ce n'est que lorsque les orateurs ou les chanteurs s'aperçoivent que la voix va leur manquer qu'ils se demandent s'ils en ont fait un bon usage et s'il n'existe pas quelques moyens de ranimer une voix qui tombe. Il est trop tard; c'est au début de leur carrière qu'ils auraient dû y penser.

Personne n'ose chanter en public sans quelque préparation; mais combien de gens commencent à parler en public, soit à la Chambre, dans la chaire, sans avoir même songé à s'y préparer.

Ceci se passant en ce siècle de progrès, qui pour les études dont nous nous occupons est un siècle de barbarie, eût été absolument impossible chez les anciens. Le public, dont l'éducation oratoire était autrement développée que la nôtre, ne l'eût pas permis. Les Grecs avaient une discipline vocale dont nous ne pouvons nous faire une juste idée.

“ La méthode pour la formation et la culture de la voix chez les Athéniens, dit un savant anglais, James Hunt, était si étendue, ainsi que

nous l'indiquent les auteurs romains, qu'il n'y avait pas moins de trois différentes espèces de professeurs employés à ce dessein : les vociferarii, les phonasci et les vocales. Le but des premiers était de donner à la voix toute sa force et sa naturelle extension ; celui des seconds, d'en rendre le timbre plein, sonore, agréable, et les efforts des troisièmes, qui achevaient l'éducation vocale, étaient consacrés à l'intonation et à l'inflexion. „

Tous les jeunes gens qui devaient exercer les fonctions de citoyens, passaient par cet enseignement, qui était distinct de celui de la rhétorique.

Que ceux à qui sont confiées les destinées de l'instruction moderne s'inspirent de l'exemple des Athéniens. Remarquez l'emphase de tant d'orateurs, la parole nasillarde de tant de prédicateurs. Est-ce que les nobles pensées ainsi exprimées n'auraient pas un plus grand pouvoir si elles étaient proférées d'un ton harmonieux? Est-ce que, en dehors même de l'utilité évidente, le respect même des choses que l'on dit ne devrait pas pousser à cette préparation nécessaire ceux qui ont à discuter les intérêts publics, ou à enseigner et élever les âmes?

Celui qui a quelque notion de l'art de la parole peut se rendre compte de l'immense pouvoir

d'une voix bien cultivée. Nous avons tous d'ailleurs, souvent inconsciemment, subi cette influence. Certains hommes politiques ont dû à leur voix leur célébrité. Cependant les voix très belles sont rares, mais par une éducation convenable, toute voix peut devenir claire et agréable.

Une mauvaise respiration habituelle congestionne les membranes muqueuses, irrite les nerfs sensitifs de la gorge, donne de l'hésitation aux muscles vocaux, produit la raucité de la voix, empêche toute direction et tout contrôle, de sorte qu'un exercice qui devrait être salutaire occasionne la fatigue et une dépression nerveuse qui est un trouble pour la santé générale.

Si, au contraire, les orateurs commençaient leur carrière suffisamment préparés à l'exercice de la voix, ils éviteraient assurément de si tristes résultats.

Il faut donc étudier dans leurs détails les fonctions de l'organisme vocal. Cette connaissance acquise, on pourra se rendre compte des efforts musculaires à accomplir, changer la faiblesse en force, et la rudesse en douceur. C'est, en un mot, le devoir des maîtres d'élocution de prendre pour point de départ de leur enseignement ce savoir physiologique. Une sérieuse étude de ces principes détruirait en même temps une foule de pré-

jugés pernicieux quant à la façon de vivre et aux aliments, préjugés qui sont très fréquents chez ceux qui parlent en public.

Il est encore bien difficile de comprendre ceci. Pourquoi exige-t-on, au théâtre, de l'acteur une diction qui lui permette de se faire entendre d'un grand nombre d'auditeurs, et pourquoi n'attache-t-on plus de prix à cette diction chez le professeur, l'avocat, l'orateur? Pourquoi fait-on de l'enseignement de l'art de la parole un enseignement de conservatoire? Est-ce que, par exemple, on se figurerait qu'il est moins important d'avoir des avocats, des magistrats, des orateurs parlementaires sachant bien parler, que des chanteurs et des comédiens?

C'est un préjugé, évidemment, et un funeste préjugé.

Comment, voici un homme qui pendant sa vie entière aura à se servir de sa voix, et il ne se préoccupe aucunement des moyens de l'améliorer, si elle est mauvaise, de la fortifier, de l'assouplir, de la conserver.

Toute sa vie il parlera avec une voix défectueuse, mal émise, et toute sa vie on l'écoutera, non pas avec plaisir, mais avec une sorte de résignation, comme devant une fatalité qui s'impose. Eh non, elle ne s'impose pas; quelques conseils, donnés et suivis en temps utile, eussent

suffi non pour produire un orateur, mais du moins quelqu'un s'exprimant sans ennui pour qui l'écoute.

Par une méthode scientifique, on se corrige assez facilement d'un faux accent, et d'ailleurs, l'accentuation irrégulière est un bien faible et bien petit défaut auprès de cette énervante monotonie du débit, de cette articulation lâche, indistincte et fatigante de ceux qui n'ont pas le souci de l'art de la parole.

Quand un véritable orateur prononce un discours, fait une conférence, et que ce discours, cette conférence passe par la critique de la presse ou de l'opinion, on pourra tout en dire, louange ou blâme, admirer et aussi dénigrer, mais jamais, jamais, aucune allusion ne sera faite à l'art de l'orateur. On parlera de ses idées, mais jamais de la façon de les exposer. Il semble que cet art, qui pour la communication de l'idée est tout, n'existe pas.

Pensez que l'idée proférée n'est pas du tout l'idée écrite, que si vos idées produisent sur ceux qui les reçoivent des impressions, c'est par la façon dont elles leur arrivent ; dans un discours, c'est le choix des arguments, c'est la voix, c'est le geste, c'est cette sorte de don de soi-même, de son cerveau, de son cœur, de son sang, de ses nerfs, de tout soi, c'est, en un mot, l'art

de l'orateur qui agit. Que les mêmes pensées soient dites autrement, sans âme, sans accent, et elles n'auront plus d'effet. Eh bien, ce talent, une des plus grande forces humaines, il n'en est jamais tenu compte à l'orateur. Tous ses soins tout son labeur, la haute valeur de sa parole, tout cela on l'ignore. Est-ce qu'il n'y a pas là injustice, injustice involontaire, mais injustice véritable ?

Je le répète, elle est inconsciente, mais est-ce qu'il ne serait pas temps d'éveiller dans le public cette attention, ce souci de l'art de la parole, ce qui serait une jouissance de plus. Sans espérer atteindre l'éducation esthétique des Athéniens qui sifflaient un orateur pour un ton faux, il semble pourtant que beaucoup pourrait être tenté et accompli en cette voie.

Et comme si ce n'était pas assez du préjugé, il faut encore qu'une sorte de faux amour-propre s'en mêle. On se figure bien parler tout naturellement, on ne se figurera jamais pourtant que tout naturellement on peindra un paysage ou un portrait.

On se figure parler convenablement sans étude, comme on se figure bien marcher, bien respirer, et voyez l'étonnement de gens à qui l'on vient dire que quatre-vingts personnes sur cent respirent mal.

Donc, il faut déjà certaines notions pour se prêter aux observations, aux avis de ceux qui en cette matière ont des connaissances et de l'expérience. Rien n'est plus difficile, lorsque l'on parle, de se dédoubler de façon à se juger soi-même et il suffit souvent, pour faire disparaître un défaut, qu'il soit signalé.

Certes, il faut en cela, du côté de l'avertisseur, du tact, et, de l'autre côté, de la bonne volonté.

Enfin, il faut bien se garder de croire que ces études tendent à diminuer l'originalité. Hélas! notre enseignement général tend trop souvent à diminuer l'originalité, mais cela dépend de la méthode et non des matières enseignées. Celui qui a en soi ce quelque chose d'indéfinissable, qui constitue l'originalité, ce feu sacré, se gardera bien d'essayer de le diminuer chez les autres et de s'offrir en modèle. Les tempéraments variés des individus donnent au discours sa couleur et sa saveur. Il ne faut pas détruire cela, au contraire. C'est justement ce précieux don qu'il faut développer par l'étude. Si les dons naturels sont abondants, le devoir est d'autant plus grand pour ceux qui les possèdent de les faire ressortir, de les agrandir par d'indispensables études.

A une époque où la discussion publique devient générale, ou chacun peut soutenir et défendre une opinion, la nécessité de l'art de la parole

sera reconnue. Elle l'est déjà, et dans certains milieux politiques, on se préoccupe de former des orateurs ; mais, comme les notions de cet art sont assez ignorées,on commence,sans s'arrêter au mécanisme de la parole, par faire prononcer des discours. C'est à peu près comme si on formait des ingénieurs sans leur apprendre les mathématiques. Quoi qu'il en soit,et les présages, encore vagues, sont cependant faciles à discerner, une rénovation se prépare, en cet art comme dans les autres. Cette rénovation se fera nécessairement, car les choses nécessaires se font toujours.

VII

Des lois du son. Comment il se produit. De la résonnance des ondes sonores. Du diapason. La parole et le chant. Analogie et différences. Ils sont soumis aux mêmes lois générales.

Le son musical est produit par des vibrations qui se font à intervalles réguliers. Nous pouvons voir des vibrations en regardant une corde que l'on pince. Nous pouvons aussi sentir des vibrations sonores en touchant légèrement du doigt une cloche suspendue et qui sonne. Suspendez un petit morceau de bouchon de façon qu'il effleure l'extrême bord de la cloche et il entrera en mouvement. Frappez un diapason et touchez une de ses extrémités avec le bout de votre langue et les vibrations vous causeront un

si fort chatouillement qu'il fera frissonner tout le corps.

Les vibrations n'éveillent la sensation de sonorité que si elles provoquent dans notre appareil auditif des vibrations analogues. Il faut donc un intermédiaire entre elles et l'oreille. Cet intermédiaire est l'air qui nous enveloppe de tous côtés.

Les vibrations d'un corps sonore sont communiquées à l'air, non par la projection de molécules séparées à travers l'espace, comme une balle, mais par la production de mouvements qui frappent pour ainsi dire une molécule contre sa voisine, après quoi elle rebondit et finalement retourne à sa position première, de même que l'ébranlement d'un pendule diminue par degrés jusqu'à ce qu'il cesse entièrement. La molécule voisine transmet le mouvement à une autre et retourne aussi à sa position originelle, et ainsi de suite. Les condensations et les raréfactions de l'air sont ainsi alternativement produites, se propageant au delà du corps sonore, chaque condensation, avec la raréfaction qui la suit, étant appelée une onde sonore. Les ondes sonores ne suivent pas une direction, mais toutes les directions. Nous pouvons les considérer comme des sphères creuses dont le diamètre s'accroît à mesure qu'elles avancent.

Nous avons vu comment un mouvement vibratoire est communiqué à l'air et le traverse sous forme d'ondes. Ces ondes frappent le tympan de l'oreille, le font vibrer : les vibrations ainsi produites sont transmises par le nerf auditif au cerveau, où elles sont perçues comme son.

Maintenant, puisque le son se meut sous forme d'ondes, comme la lumière, nous devons nous attendre à le voir réfléchir comme la lumière, et l'écho est la preuve qu'il en est ainsi. Quand les ondes sonores frappent contre un mur, un rocher, ou quelque autre obstacle, elles nous reviennent, pourvu que la surface qui les réfléchit soit à angle droit avec une ligne tracée du point où nous sommes. S'il n'en est pas ainsi, l'écho sera envoyé dans une autre direction et il pourra être entendu par un autre, mais non par celui d'où provient le son original. La surface qui réfléchit doit être assez éloignée pour permettre à l'oreille de distinguer l'écho du son original, ou les deux sons se mêleront. Si deux surfaces réfléchissantes sont inclinées l'une vers l'autre, de façon à se renvoyer la réflexion du même son, l'écho est répété, encore et encore, s'affaiblissant à mesure, jusqu'à ce qu'il s'éteigne. Il y a de merveilleux exemples d'un tel phénomène, entre autres, près de Milan, un écho qui répète 60 fois un coup de fusil.

D'autres faits rendent encore la répercussion du son évidente. Le professeur Tyndal raconte que dans une cathédrale de Sicile, le confessionnal était placé de façon à ce que les paroles murmurées des pénitents étaient répercutées par la courbure du toit et portées à un endroit éloigné, dans le même édifice. Accidentellement quelqu'un découvrit cet endroit, et, pendant quelque temps, prit plaisir à écouter ce que le prêtre seul aurait dû entendre. Mais un jour sa femme vint s'agenouiller au confessionnal et il fut puni de sa curiosité en entendant des choses qui l'amusèrent peu.

Les vibrations sont simples ou composées. Les vibrations simples suivent les lois du pendule et sont pour cela nommées vibrations pendulaires.

Une corde qui se meut non seulement de bas en haut et d'un côté à l'autre, mais encore par segments, nous offre un exemple de vibrations composées.

Les tons simples sont l'effet des vibrations simples, les tons composés des vibrations composées. L'oreille peut analyser un ton composé et le diviser en ses parties simples.

La force et l'éclat d'un ton dépend de l'amplitude ou de la largeur des vibrations. L'éclat dépend aussi de la densité de l'air où le son est

produit. L'éclat d'un ton produit dans l'air raréfié d'une haute montagne est moindre que celui d'un ton produit sous des conditions identiques dans l'air plus doux d'une vallée. Il faut encore observer que l'éclat d'un ton ne dépend pas de l'air où on l'entend mais de l'air où il a été produit. Ainsi un coup de canon qu'on tire dans l'air raréfié d'une haute montagne ne sera pas entendu dans l'air plus épais de la vallée, tandis que le bruit du même coup de canon avec la même charge, tiré en bas, sera distinctement entendu en haut.

La hauteur d'un ton dépend de la rapidité de la vibration; plus, en un temps donné, il y a de vibrations et plus le ton est élevé.

L'oreille ne perçoit plus un ton qui a moins de 16 vibrations, de même qu'elle n'a plus la sensation du ton qui dépasse 38,000 vibrations.

La qualité d'un ton est cette particularité qui distingue le ton musical d'un violon de celui d'une flûte ou d'une clarinette, ou de la voix humaine, quand tous ces instruments produisent la même note, à la même élévation ; elle dépend de la *forme* de la vibration.

On sait que la façon d'attaquer un ton, soit brusquement, soit graduellement, fait une grande différence. On modifie grandement le ton si on le laisse s'éteindre par degrés, ou bien si on l'ar-

rête brusquement. Ces differences sont surtout caractéristiques dans la voix humaine où elles existent sous la forme de plusieurs lettres, par exemple, les consonnes : B, D, G, P, T, K.

La résonnance a lieu quand un corps sonore communique ses vibrations à un autre corps; frappez un diapason et il produira un son, mais très faible. Alors, pendant qu'il vibre, posez-le sur une table; les vibrations se communiqueront à la table et le son augmentera aussitôt.

Cependant les vibrations d'un corps sonore peuvent être communiquées à un autre corps sans qu'il y ait contact. C'est ce que l'on distingue sous le nom de sympathie résonnante.

Prenez une grande bouteille au large goulot, frappez un diapason et tenez-le sur la bouteille vide : il n'y aura pas augmentation, et le diapason en vibration produira un petit son sur la bouteille, comme s'il en était éloigné. Alors, versez doucement de l'eau dans la bouteille avec le moins de bruit possible, par ce moyen, la colonne d'air à l'intérieur étant amoindrie, vous entendrez le son croissant par degrés jusqu'à ce que enfin, si vous continuez à verser de l'eau, le son, à un certain point, éclate bruyamment. Si on verse encore de l'eau, le son diminuera graduellement comme il s'est formé, jusqu'à ce qu'il meure.

Cette expérience répétée de diverses façons prouve que pour chaque ton il y a une colonne d'air d'un certain volume qui l'augmente puissamment.

Ce que nous venons de dire paraît avoir un rapport direct seulement avec le chant. Cela est une erreur, le rapport est aussi direct avec la voix parlée. Il est même impossible de tracer une ligne de séparation distincte entre le chant et la parole. Il y a de la parole dans le chant ou bien il perdrait le charme de l'expression même des mots. Il doit y avoir aussi du chant dans la parole, sans cela, elle deviendrait insupportable de sécheresse et de monotonie.

Cependant, il y a des points où le chant et la parole diffèrent.

Ils diffèrent en étendue. Dans le chant, on s'efforce d'obtenir une fine et bonne qualité de ton à des élévations variées, montant jusqu'à deux octaves et même plus. Dans la parole, on tâche d'obtenir une qualité de ton parfaitement distincte, sans être strictement musical, à des diapasons s'étendant parfois jusqu'à une octave.

2° Le chant est soutenu, la parole à diapason mobile. Dans le chant, le ton doit être soutenu, un temps assez long, à une hauteur invariable. Dans la parole, le temps pendant lequel on sou-

tient le ton est non seulement moindre et même quelquefois très court, mais la hauteur qu'il atteint est incertaine et variable, constamment s'élevant ou tombant, quelquefois s'élevant d'abord, tombant ensuite, ou tombant d'abord et s'élevant ensuite dans le même son parlé.

3° Le chant demande un libre passage à l'air, la parole un passage interrompu. Dans le chant, on obtient la bonne qualité du ton musical par un spécial ajustement des cavités entre le larynx et les lèvres, qui généralement implique qu'elles sont franches et ouvertes, et par un spécial ajustement du larynx lui-même qui implique au contraire qu'il est serré et fermé, de sorte que l'air doit s'ouvrir de vive force une voie au travers, en montant des poumons. Dans la parole, les cavités supérieures doivent subir des contractions toutes plus ou moins nuisibles à la qualité du ton musical, parfois la détruisant entièrement, ne laissant passer qu'un simple bruit, ou même empêchant de passer un son quelconque. Et le larynx doit occasionnellement s'ouvrir de façon à ne pas produire un son musical, excepté par un ajustement ultérieur des lèvres et de la langue qui donne un sifflement, ce qui n'est pas admis dans le chant.

4° Le chant doit être rapide et lié, la parole ne doit pas l'être. En chantant, la mélodie exige

souvent que les notes aient une grande rapidité, d'autres fois qu'elles soient liées et fondues. En parlant, la rapidité est impossible, et cette liaison devient aussi impossible parce qu'il faut séparer les sons musicaux par des sons qui ne le sont pas.

Nous montrerons plus tard que la rapidité dans l'élocution est une apparence et comment elle est produite.

VIII

Anatomie et physiologie de l'organe vocal. Le thorax, les poumons, la trachée artère, les bronches, le larynx et les cordes vocales, la bouche, le diaphragme, les poumons.

La voix humaine considérée comme instrument musical se divise en quatre parties.

1° La poitrine ou le thorax et les poumons contenant l'air qui est l'élément moteur;

2° La trachée artère où l'air circule;

3° Le larynx où sont situées les cordes vocales formant l'élément vibrant;

4° La partie supérieure ou le pharynx, la bouche et les narines formant le résonnateur.

Le thorax est formé derrière par l'épine dorsale, sur les côtes par les douze côtes, devant par

le sternum et les clavicules, en haut par la nuque, en bas par le diaphragme. Il a la forme d'un cône.

Le diaphragme est un large muscle qui sépare la poitrine de l'abdomen et qui a la forme d'un bassin renversé. Son fonctionnement ressemble assez à celui d'un piston dans le cylindre d'une pompe. Et par ce fonctionnement le volume de la poitrine est alternativement augmenté et diminué.

Les poumons, qui avec le cœur et les vaisseaux sanguins occupent la poitrine, sont unis au moyen des bronches. Ils ont la forme d'un cône, la pointe en haut et se divisent en lobes qui se subdivisent en lobules composés d'une multitude d'infimes cellules d'air assez semblables à des grappes de raisins. On les évalue, en moyenne, à six cents millions. C'est entre ces cellules que circulent les vaisseaux charriant le sang qui vient du cœur. Le poumon droit compte trois lobes, le gauche seulement deux. Chaque poumon est enveloppé d'un double sac, nommé *plèvre*, qui forme comme une doublure, les maintient et facilite la respiration.

La trachée artère est le tube par lequel l'air va dans les poumons et en sort. Elle descend de la partie supérieure de la gorge, et entre en contact avec l'œsophage, et dans la poitrine se di-

vise en deux parties qui sont les bronches. Chaque bronche pénètre dans le poumon, se divise en deux plus petites qui se subdivisent à l'infini et se perdent dans les cellules d'air. La trachée artère est couverte d'une membrane muqueuse entretenue dans un état constant d'humidité par la sécrétion d'une masse de petites glandes.

Le larynx est un tube court de la forme d'un entonnoir, composé de cartilages unis et mis en mouvement par de nombreux ligaments. Il est situé au haut de la trachée artère.

Les cordes vocales sont deux couches de tissus élastiques attachées dans toute leur longueur à un cartilage du larynx appelé thyroïde. Le terme cordes est inexact, car les filaments qui composent ce tissu ne sont pas séparés.

Les cordes vocales frappées par l'air qui sort des poumons cèdent, l'air passe et la pression diminuant, elles reprennent leur position première. Une nouvelle pression se fait et le phénomène continue ainsi régulièrement répété. Les vibrations produisent le son qui, étant formé, vient résonner dans le pharynx, les narines, la bouche et le palais.

Au repos, les cordes vocales sont divergentes, l'office de la glotte est de les aligner parallèlement pour qu'elles soient prêtes à produire un son.

Chez le tout jeune enfant, le larynx a environ le tiers de celui de la femme. Il croît rapidement jusqu'à la troisième année, moins vite jusqu'à la sixième, et depuis ce temps jusqu'à la quinzième année, il ne subit guère de changements et pour les deux sexes est le même. Pendant tout ce temps la voix reste à la même hauteur, bien qu'elle augmente en force.

A l'époque de la puberté, c'est-à-dire vers 15 ans, le larynx croît rapidement pendant une période qui varie de six mois à deux ou trois ans, jusqu'à ce que le volume normal soit atteint.

Chez les garçons, il se modifie dans une proportion de 5 à 10; chez les filles, de 5 à 7. Le larynx est à ce moment plus ou moins rouge et le tissu en est lâche. Les cordes vocales augmentent non seulement en longueur, mais aussi en épaisseur. Chez les garçons, le cartilage thyroïde perd sa courbure délicate et forme cette proéminence qu'on nomme la pomme d'Adam. Il s'accroît plus en profondeur qu'en hauteur, ce qui a pour effet de baisser la voix. Chez les filles le larynx s'accroît plus en hauteur qu'en profondeur et en largeur et le cartilage thyroïde garde sa courbure. Les cordes vocales demeurent plus courtes et plus fines que chez le jeune homme.

C'est aussi à cette époque que la voix mue, et cette mutation, beaucoup plus appréciable chez

le jeune homme que chez la jeune fille, a son explication dans ce que nous venons d'exposer.

Donc, avant la période de puberté, la voix est la même pour les deux sexes. Il y a ensuite de notables différences non seulement par rapport au volume, mais aussi quant à la forme. Ces différences sont :

1. Le larynx de la femme est un tiers plus petit que celui de l'homme.

2. Tous ses cartilages sont plus fins et plus délicats.

3. Chez elle, le cartilage thyroïde est rond et uni, chez l'homme il forme un angle aigu.

4. Les cordes vocales sont plus courtes.

5. Le larynx de la femme est attaché de plus près à l'os de la langue, ce qui fait que le pharynx est placé plus haut que chez l'homme.

Avec l'âge, les cartilages du larynx masculin s'ossifient, pendant que, pour la femme, une sorte de seconde mutation a lieu qui fait perdre à la voix sa force, sa beauté et sa souplesse, à moins que l'art et un continuel exercice n'obvient à cette inévitable décadence.

Le larynx de l'homme, à l'état de repos, occupe le milieu de la gorge, tandis que celui de la femme, comme nous venons de le voir, est situé plus haut. Comme il est attaché par des ligaments à l'os de la langue et que cet os est fermement

uni à la racine de la langue, tous les mouvements de la langue affectent le larynx.

Dans l'inspiration, le larynx descend d'autant plus rapidement et plus profondément que l'inspiration est profonde et forte. En ouvrant la bouche plus ou moins large, nous faisons exécuter au larynx des mouvements correspondants *en bas*. La descente du larynx est complète dans le baillement où il descend si bas que la trachée artère disparaît dans le thorax.

Dans l'expiration, le larynx s'élève; la rapidité et l'étendue de ce mouvement dépendent de l'inspiration qui l'a causé. Il est clair aussi que nous élevons le larynx en fermant la bouche.

Enfin, dans la déglutition, il monte si haut, qu'on ne peut plus l'apercevoir dans la gorge.

L'émission des voyelles correspond à certaines positions du larynx. Il s'abaisse pour les *o*, s'élève pour les *i*, la gradation étant *ô*, *a*, *e*, *i*.

Le pharynx est une cavité ayant la forme d'un entonnoir dont la large base est dirigée en haut et qui communique avec la bouche, le nez, et par le larynx avec le thorax.

Ces cavités réunies forment la caisse de résonnance.

Dans la bouche, on distingue les lèvres, les joues, les dents, la langue, la voûte palatine et le voile du palais qui consiste en un repli membra-

neux, mobile et contractile qui sépare la bouche et le pharynx. A son bord inférieur flottant se trouve la luette. La membrane se dédouble en deux replis qu'on appelle les piliers du voile. Entre ces deux piliers est logée l'amygdale.

IX

La voix considérée comme instrument. Comparaisons. Complexité et infinie supériorité de la voix. Rapports de la voix avec l'oreille. Evolution.

La voix considérée comme instrument.

Les physiologues se sont efforcés de déterminer à quel instrument la voix humaine ressemble le plus. On l'a comparée à une flûte, à un hautbois, à un trombone, à un cor de chasse, à un tuyau d'orgue et enfin à un roseau. La vérité est que la voix humaine est si incomparablement supérieure à tous les instruments faits par l'homme, que tout essai de la décrire par comparaison est absolument impossible. La voix humaine est immensément plus complexe et

incommensurablement plus belle que n'importe quel instrument. Son mécanisme, d'une infinie complexité, est d'une délicatesse si merveilleuse que rien que l'étude même de cet organisme n'en peut donner l'idée.

La division des voix est basée sur ce principe évident : le son étant produit par la vibration des cordes vocales, une voix est haute ou basse suivant le nombre de vibrations que ces cordes vocales peuvent produire dans un temps donné.

Quels sont les rapports de la voix avec l'oreille ?

Cette question est assez compliquée et ne peut être qu'effleurée. Comme nous le savons, l'oreille est unie à la gorge par la trompe d'Eustache. Ces tubes sont, à l'état de santé, légèrement ouverts, et quand on avale, le sont à leur maximum. C'est ainsi que l'air à l'intérieur et à l'extérieur du tympan est conservé dans le même état de densité et permet ainsi aux membranes de vibrer régulièrement et librement, condition essentielle d'une bonne ouïe.

Si la trompe d'Eustache est fermée par un gonflement de la membrane muqueuse provenant d'un rhume ou de toute autre cause, on est incapable de se rendre exactement compte du

son de sa voix. La malpropreté peut aussi produire le même effet.

Quand ce défaut est dû à une inflammation légère de la membrane muqueuse, on y remédie en gonflant la trompe d'Eustache; ce qui se fait simplement en fermant la bouche, en se bouchant les narines et se faisant souffler fortement dans ladite trompe. Si cela ne suffit pas, il faut avoir recours au médecin.

Voyons maintenant le rapport inverse, c'est-à-dire de la gorge à l'oreille; ce qui implique que la voix, étant sous le contrôle absolu du cerveau, doit être capable de produire d'une façon exacte le ton que l'oreille a mentalement entendu à l'avance et que l'oreille doit être aussi capable de reconnaître avec la même exactitude le son produit par la voix.

On appelle cela avoir l'oreille musicale. L'oreille musicale est presque toujours le résultat de l'éducation et beaucoup de gens qui étaient absolument incapables de distinguer un ton d'un autre, par l'étude et l'entraînement, parviennent à posséder cette aptitude à un très haut degré, et souvent même dépassent ceux qui, sous ce rapport, étaient naturellement doués.

Dans un numéro de l'*Opinion musicale*, le docteur Delaunoy fait ainsi l'histoire de la voix :

« La voix est plus aigue chez les animaux infé-

rieurs, chez les oiseaux, que chez les mammifères, dans les petites espèces comme dans les grosses. Les anciens peuples doivent avoir eu des voix plus hautes, parce que la pomme d'Adam (plus elle est proéminente plus la voix est basse) était considérée comme une difformité. A mesure que les races se développent, le diamètre ante-postérieur du larynx s'accroît. La pomme d'Adam devient de plus en plus prononcée et la voix tend constamment à devenir plus basse. Les peuples primitifs de l'Europe ont dû tous avoir une voix de ténor, leurs descendants actuels sont des barytons, notre postérité dans l'avenir aura une voix de basse. Nous descendons l'échelle des sons. Les races qui, en ce moment, sont à l'arrière de la civilisation doivent avoir la voix plus haute que les races blanches. Et, en effet, il en est ainsi pour les nègres et les Mongols. La hauteur de la voix est une si claire caractéristique de la phase de l'évolution, qu'à mesure que l'âge s'avance, la voix humaine descend graduellement de l'aigu au grave et, par conséquent, on peut être un ténor à seize ans, un baryton à vingt-cinq, et une basse à trente-cinq ans.

„ En général, mais avec des exceptions, sopranos et ténors sont blonds, contraltos et basses bruns. La voix est grave chez les hommes de

vaste intelligence, et flûtée chez les frivoles.

„ La voix est plus haute avant de manger qu'après.

„ Les stimulants, liqueurs fortes et viandes noires, en provoquant une certaine congestion du larynx, font baisser la voix. La voix monte plus haut le matin que le soir. Elle est plus haute dans le Midi que dans le Nord. La majorité des ténors français viennent des départements qui bordent la Méditerranée ou des Pyrénées; les basses, du Nord. A l'église russe, à Paris, il y a des basses qui peuvent donner le *contre ut* de poitrine.

„ La voix est encore un peu plus haute en été qu'en hiver, et elle est d'ailleurs affectée par tous les changements de température. „

X

Respiration. Analyse de la respiration chimique et mécanique. De la respiration abdominale, claviculaire, costale. Critère d'une bonne respiration. Exercices pratiques.

Respiration.

La respiration a un double aspect chimique et mécanique. Le sang veineux passe du lobe droit du cœur dans les vaisseaux capillaires des poumons qui sont séparés des cellules d'air par une peau si fine qu'elle n'empêche pas le sang de recevoir de l'air, l'oxygène dont il a besoin, en échange de l'acide carbonique dont il veut se débarrasser. Le résultat de cet échange est que le sang veineux d'un bleu sombre, en sortant

des vaisseaux capillaires, est transformé en sang artériel d'un rouge vif. Celui-ci passe ensuite dans le ventricule gauche du cœur, d'cù il est répandu dans tout l'organisme.

Le but de la respiration, au point de vue chimique, est donc d'apporter au sang l'oxygène sans lequel nous ne pouvons vivre et de rejeter l'acide carbonique qui bientôt nous empoisonnerait. Il est inutile de faire ressortir l'importance de cette considération.

Au point de vue mécanique, rien n'est plus simple à se figurer. Si nous aspirons, nos poumons se gonflent. Si nous retenons notre haleine, ils restent gonflés, et quand nous la laissons échapper, ils se dégonflent en proportion, mais retiennent toujours un assez grand volume d'air, et quelque effort que nous fassions, nous ne pouvons jamais les vider.

Cet air au fond des poumons est stagnant et impur, tandis que celui qui occupe la partie supérieure, étant constamment renouvelé, est le plus pur.

La respiration se compose de deux actes, l'inspiration et l'expiration.

Les poumons n'ont pas le pouvoir de se gonfler eux-mêmes. Ils sont absolument passifs. Mais la poitrine s'élargit et les poumons sont obligés de s'élargir parce qu'ils sont pressés par

l'air contre les parois de la poitrine et forcés de suivre leurs mouvements. L'air y pénètre. Ceci constitue l'inspiration.

L'inspiration est promptement suivie de l'expulsion de l'air. Les poumons sont très élastiques et ont toujours la tendance de retourner à leur première forme. Aussitôt que la contraction des muscles inspiratoires cesse, eux se contractent et, en se resserrant, chassent l'air. Ceci est l'expiration.

L'inspiration étant le résultat de la contraction musculaire, est active, et l'expiration, étant inévitablement produite par l'élasticité de l'organe, est passive. Mais, de même que nous avons le pouvoir de forcer l'inspiration, par l'étude, nous pouvons aussi agir sur l'expiration.

En prenant une profonde inspiration, le diaphragme et les côtes ensuite se soulèvent, avec cette différence que chez les hommes le diaphragme agit plus que les côtes et chez les femmes les côtes plus que le diaphragme.

Des pauses de la voix et de la respiration.

Tout le monde sait (1) que la respiration est

(1) Dit Becq de Fouquières.

un acte incessant et une fonction essentielle de la vie. Que nous dormions, que nous soyons silencieux, que nous parlions, que nous agissions, il nous faut respirer sans trêve.

D'ailleurs, sans respiration, pas de langage, puisque c'est l'air aspiré, dont nous emplissons notre poitrine, qui dans l'expiration nous sert, comme le vent d'un soufflet, à mettre en vibration les cordes vocales placées dans le larynx. Quand nous sommes silencieux, la respiration est régulière.

Nous aspirons dans les courts instants de silence dont nous coupons incessamment notre discours. Dans la récitation, dans la lecture, comme dans le chant, respirer est un art. Il faut également éviter de prendre trop d'air et de ne pas en prendre assez. On doit s'étudier à respirer en gonflant en dégonflant la poitrine et non pas en faisant un appel court et rapide du gosier. Dans ce dernier mode de respiration, l'air pénètre précipitamment à travers la glotte resserrée et fait entendre un bruit désagréable. Quand nous respirons en gonflant la poitrine, l'action musculaire que nous exerçons dans la région pectorale est en quelque sorte un dérivatif à la tension musculaire qui nous serre le gosier. La contraction des muscles du larynx diminue, et l'air passe librement et sans bruit entre

les deux extrémités postérieures, non affrontées de la glotte.

Dans les moments les plus pathétiques l'orateur doit donc toujours rester maître de lui, car il s'agit de respirer et de parler. De même au théâtre; nous n'y allons pas pour entendre des sanglots qu'Oreste a peut-être poussés après avoir perdu Hermione, mais pour participer à l'émotion des sentiments qui agitent Oreste et pour écouter les vers de Racine qui nous communiquent ces mêmes sentiments. Si la douleur d'Oreste s'exprime dans un langage cadencé et mesuré, il est nécessaire que l'acteur n'en détruise pas l'harmonie par un manque d'équilibre physiologique qui lui serait personnel et qui, à ce titre, n'a aucune raison à nous intéresser.

C'est par de constantes études que nous parvenons à diriger notre respiration de manière à la dissimuler à l'auditeur et à ne jamais lui laisser apercevoir que nous sommes près de manquer de souffle et de voix.

Mais la difficulté ne consiste pas seulement à bien conduire l'acte physiologique de la respiration; elle réside surtout dans la détermination des endroits favorables à l'aspiration. Or, il n'existe pas et il ne peut exister de règles précises, une fois déterminées, qui suffisent dans tous les cas au lecteur, à l'orateur ou à l'acteur.

La respiration, en effet, n'est pas en soi un mode de division logique du discours, mais une fonction naturelle qu'il faut accommoder aux divisions du discours.

De la culture de la voix.

Il y a trois manières de respirer : la respiration abdominale, costale et claviculaire; la première seule est bonne et les deux autres ne doivent être employées que dans des cas exceptionnels.

Au risque de nous répéter, considérons la respiration au point de vue de la culture de la voix.

Quand, élargissant notre poitrine par la descente du diaphragme et l'extension latérale des côtes, nous gonflons nos poumons à l'endroit où ils sont le plus larges, nous aspirons, par conséquent, beaucoup plus d'air. Quand, élargissant notre poitrine par l'élévation des épaules et des clavicules, nous gonflons les poumons où ils sont le plus petits, nous n'avons, par conséquent, que peu d'air.

Il y a encore une autre raison pour la respiration abdominale. Les poumons à leur base sont entourés de parties molles et sans résistance. Nous pouvons contracter et dilater le diaphragme autant qu'il est possible et le temps

que nous voulons, cela ne nous fatigue pas, car il n'y a point d'obstacles, excepté après un repas trop abondant. Tout le monde sait par expérience, du moins ceux qui en font, qu'après un bon dîner on respire moins facilement qu'auparavant. Aussi bcaucoup d'orateurs ne prennent la parole que deux heures au moins après le repas.

Nous pouvons aussi distendre nos basses côtes le plus possible et le temps que nous voulons, sans fatigue et pour la même raison. Donc, la respiration abdominale est celle qui exige le moins d'effort et qui fournit le plus d'air.

Au sommet des poumons, tout est différent, les côtes ne sont pas aussi libres qu'à la base et sont plus courtes. Non seulement elles sont attachées à l'épine dorsale comme les basses côtes, mais aussi au sternum en avant, et leurs cartilages sont aussi beaucoup plus courts. Leur mouvement est rendu difficile par les clavicules et les épaules qui ont à porter les bras et tout ce poids doit être soulevé quand commence l'inspiration.

De plus, les parois de la poitrine sont portées vers la racine du cou où se trouvent l'œsophage, le larynx et les larges vaisseaux artériels et veineux qui font circuler le sang. Il est très important que ces organes soient à l'aise et la respiration claviculaire les dérange et les con-

gestionne. Nous voyons donc que pour distendre et contracter toutes ces parties fortement résistantes, il faut un grand effort qui nécessairement fatigue, qui parfois agit pernicieusement sur la voix et comme résultat donne une quantité d'air insuffisante.

Le critère d'une respiration correcte est celui-ci : l'élargissement de l'abdomen et des basses côtes. Celui qui serre l'abdomen et élève la partie supérieure de la poitrine respire mal. Et de même que le corset doit être proscrit pour les femmes, aux hommes les bretelles sont recommandées.

L'air est le pouvoir moteur dont dépend la voix. Sans air aucun son ne peut être produit. Donc, il est de la plus évidente importance pour les orateurs de savoir comment respirer. Nous devons savoir comment gonfler nos poumons de façon à les remplir sans fatigue et sans efforts nuisibles à la voix; nous devons savoir comment régler la sortie de l'air de façon à soutenir un son ininterrompu et ferme en l'augmentant ou en le diminuant.

Or, nous pouvons poser en principe que presque tout le monde respire mal et que pour bien respirer dans la parole et le chant, des exercices sont nécessaires.

Nous allons maintenant indiquer les exercices

grâce auxquels s'accroîtra la capacité vitale qui permettra de régler la respiration et par conséquent de diriger la voix.

1° Le premier exercice doit être fait couché sur le dos, parce qu'alors il est très difficile d'élever la partie supérieure de la poitrine et les clavicules; si bien que dans cette position la voie normale devient seule possible. Il faut avoir la taille libre de tous liens. Si, quand nous commençons à inspirer, nous mettons la main sur l'abdomen, nous sentirons qu'il s'élève. Continuant l'inspiration et portant la main un peu plus haut, nous remarquerons que les côtes se meuvent et distendent la partie inférieure de la poitrine. La partie supérieure s'élargit aussi, mais les clavicules ne bougent pas. Dans l'expiration, les côtes s'abaissent et l'abdomen retombe et l'inspiration recommence.

Voilà la respiration naturelle dont il faut d'abord bien se rendre compte.

Ceci fait, la taille toujours libre, vous vous couchez à plat sur le dos. Vous portez légèrement une main sur l'abdomen et l'autre sur les côtes inférieures. Vous inspirez à travers les narines lentement, profondément et également, sans interruption. Si ceci est bien fait, l'abdomen graduellement et sans tremblement s'élèvera, les côtes inférieures se distenderont de

chaque côté, la partie supérieure de la poitrine sera poussée en avant, pendant que les clavicules resteront fixes. Maintenant, retenez votre souffle, non en fermant la glotte, mais en retenant le diaphragme et gardant les parois de la poitrine tendues, comptez mentalement quatre; alors, lâchez le souffle tout d'un coup. Vous verrez le diaphragme rapidement se relever et de même les côtes s'abaisser. Tout d'abord ce mouvement pourra n'être pas très bien indiqué, parce que l'extension n'aura pas été suffisante, mais continuez et un peu de pratique le déterminera dans toute sa netteté.

Il faut bien comprendre que l'inspiration doit être lente et profonde et l'expiration rapide et complète.

Au commencement, il ne faut pas retenir son souffle plus de quatre secondes et surtout ne jamais pousser ces exercices jusqu'à la fatigue, mais on peut les répéter à de fréquents intervalles. A mesure qu'on les fait, la respiration abdominale devient facile, il n'est plus nécessaire d'être couché, on les continue assis et enfin debout, jusqu'à ce que cette respiration soit devenue si naturelle qu'il faudrait un effort pour respirer du haut de la poitrine.

De plus, on peut augmenter de deux secondes par semaine le temps pendant lequel on retient

son souffle. En six semaines, on peut arriver jusqu'à 12, quelques-uns jusqu'à 20. Mais il faut être prudent, car ces exercices mal faits ou poussés à l'excès peuvent être nuisibles. Ils exigent une santé normale. Ne pas oublier non plus que la régularité est de la plus grande importance. Modérément et régulièrement accomplis, ils augmentent la respiration, améliorent la voix, rendent la parole facile.

2° Le second exercice est exactement le contraire du premier et consiste à prendre une rapide inspiration et à faire l'expiration lente, égale, ininterrompue. Cet exercice doit être fait en silence, la glotte ouverte, de façon à ce que seuls les muscles respiratoires agissent. Il est beaucoup plus difficile que le premier et demande une grande attention. Pour le contrôler, on se servira d'une bougie allumée et quand on parviendra, ayant la flamme près de la bouche légèrement ouverte, à expirer sans faire vaciller la flamme, on aura réussi.

3° Le dernier exercice consiste à prendre l'inspiration comme dans le premier et l'expiration comme dans le second.

Quand les deux premiers sont facilement effectués, celui-ci s'accomplit sans difficulté et celui qui aura été jusque-là aura tout pouvoir sur sa respiration, faculté rare.

Tous ces exercices doivent être faits en un silence complet, principalement l'inspiration, souvent accompagnée de bruits qui sont d'abord laids en eux-mêmes et qui indiquent aussi une obstruction dans le passage.

Il y aurait encore beaucoup à dire à ce sujet, dont l'importance ne peut être exagérée. Ces trois exercices peuvent être considérés comme suffisants et, pour le prouver, il faut en appeler à l'expérience.

Nous ajouterons qu'il ne faut jamais attendre pour inspirer que la provision d'air soit complètement épuisée. On doit inspirer quand on en sent le besoin et qu'il est possible de le faire. Rien n'affaiblit autant la voix que la mauvaise habitude d'aller jusqu'au bout de son souffle.

Ensuite, il faut toujours respirer par les narines. Il n'est pas nécessaire de fermer la bouche pour aspirer par les narines. Tenant la bouche ouverte, il faut s'exercer à attirer l'air seulement par le nez. Cependant ces exercices, pour la sûreté de leur exécution, sont accomplis la bouche fermée.

Il est d'autres exercices qui peuvent se faire pendant la marche et qui, exécutés en plein air, surtout à la campagne, ont une efficacité hygiénique.

D'abord, un exercice de respiration nasale.

En marchant d'une allure régulière et en suivant la cadence des pas, vous respirez fortement par les narines, en les gonflant et les fermant rythmiquement. Il faut que le diaphragme se soulève entièrement. Toute respiration incomplète est nuisible. Le mouvement doit être énergique et régulier. Vous en accélerez ou diminuez la rapidité.

Quand vous sentez au cœur de trop forts battements, vous vous arrêtez. Si vous faites cet exercice dans un air très pur, vous serez vite grisé d'air et étourdi. Il faut l'interrompre. En commençant par quelques minutes, on peut continuer en augmentant lentement et progressivement la durée, toute une longue promenade.

Ensuite : un exercice de respiration buccale. Pendant la marche, dans les mêmes conditions, vous descendez lentement la mâchoire, en donnant aux lèvres la position requise pour former le son *ô* long, puis progressivement le son *à* bref (Voir l'échelle des sons de Morin.), et vous inspirez l'air sous la forme de *ô* et ensuite de *à*. Alors, la bouche étant close, vous avalez votre salive et vous recommencez. Après avoir parlé quelque temps, si vous éprouvez quelque fatigue, trouvez le moyen de faire ainsi quelques respirations buccales et, aussitôt, votre voix reviendra forte et fraîche. Avaler sa salive empêche cet

inconvénient fort désagréable, ou bien d'avoir la langue et le palais absolument secs ou, au contraire, trop humectés. Vous régularisez de cette façon la fonction très importante de la salive.

Ces exercices ne doivent pas être faits immédiatement après le repas, cela va sans dire! Mais, en cas de mauvaise digestion, il peuvent être employés comme moyens très efficaces de hâter la digestion.

XI

De l'hygiène de l'appareil vocal

La santé et la force de la voix dépendent de la santé et de la force du corps ; donc meilleure sera la santé, et meilleure sera la voix; par conséquent les règles d'une bonne hygiène générale sont à suivre.

La force physique n'a pas de rapport bien direct avec le cerveau d'un écrivain ou d'un compositeur, ou la main d'un peintre, souvent même beaucoup de belles œuvres sont faites par des faibles et des délicats. Pour la parole et le chant, le corps fait pour ainsi dire partie essentielle de la voix, et s'il est atteint, la voix l'est aussi.

Aucun détail d'hygiène, quelque trivial qu'il puisse paraître, n'est insignifiant. On doit éviter les exercices violents et même s'abstenir d'exer-



cices athlétiques, danser très modérément et ne pas abuser des plaisirs de la table.

L'hygiène de la voix peut être considérée sous différents points de vue; d'abord la respiration, ensuite la production du son, et enfin l'émission et la formation du son.

Nous avons vu ce qu'était la respiration chimiquement et mécaniquement. Comme cette fonction est la plus importante, il faut y revenir en détail.

Nous savons tous que l'air se compose de quatre parties d'hydrogène, d'une partie d'oxygène, d'un peu d'acide carbonique, et de quelques insignifiantes traces d'autres substances.

Quand nous respirons, les poumons avalent l'air, le digèrent et le rejettent. L'air que nous expirons est plus chaud que celui que nous aspirons, la preuve en est constante en hiver; il est aussi chimiquement altéré, nous nous en apercevons en entrant dans une salle où se presse une foule. Un changement s'est donc produit dans les poumons; celui-ci : le sang a consumé l'oxygène et, en échange, a rendu de l'acide carbonique. Ce qui fait que le sang bleu est changé en sang rouge, sans lequel nous ne pourrions pas accomplir le moindre mouvement.

L'oxygène est donc l'huile de la lampe de la vie, et la question d'avoir de l'air pur à respirer

est d'une immense importance. Beaucoup d'insuccès en public sont dus à la température des salles chauffées par le gaz et saturées de poussières, et parce que on y a respiré à pleine bouche.

La première recommandation à faire à l'orateur ou au chanteur, c'est de respirer par le nez.

Si vous êtes dans une forêt, ou en pleine campagne, dans un air vif et salubre et que votre appareil vocal soit en bon état, alors n'ayez aucune crainte, respirez à pleine bouche. L'air entre ainsi plus vivement et en plus grande quantité. Mais si vous êtes, comme hélas ! nous sommes tous condamnés à l'être, dans des salles ou des chambres à l'atmosphère plus ou moins pure, et même partout dans les villes, où l'air se charge toujours de matières animales, n'ouvrez pas la bouche, respirez par les narines, qui forment une sorte d'appareil pour chauffer l'air quand il est trop froid, ou pour le filtrer quand il est insalubre. En même temps vous reposez les muscles de la bouche et de la gorge qui doivent continuellement agir.

La respiration nasale, dans les cas cités, est toujours préférable, mais elle est plus lente que celle de la bouche, et il est des moments où l'énergie du débit exige la respiration buccale.

Cependant il faut, autant qu'on peut, l'éviter

(elle use davantage) et s'exercer à respirer facilement par les narines. D'ailleurs la façon naturelle de respirer est la respiration par le nez, celle par la bouche est acquise. Un nouveau-né respire par le nez, et si vous le lui bouchiez, vous l'étoufferiez. Pour qu'il respire par la bouche, il faut que vous ayez vous-même pratiqué un passage en abaissant la langue. Ceux qui ont un fort rhume de cerveau savent quel malaise pénible on éprouve à respirer constamment par la bouche.

La parole en public nécessite un souffle plus grand que celui de la respiration ordinaire, mais il ne s'ensuit pas que l'effort accompli pour développer la capacité du poumon soit nuisible ; au contraire, s'il est bien dirigé, il est un moyen d'accroître la force et la santé du corps.

Donc il faut veiller à avoir autant d'air pur que possible. Si l'on est souvent obligé de parler dans des endroits où l'air ne l'est pas, on n'a aucune excuse de s'exercer à la parole dans une chambre mal aérée.

Maintenant, il faut se préoccuper du jeu des poumons. Nous avons recommandé la respiration abdominale, comme étant la plus naturelle ; toute autre respiration indique une maladie, un défaut de constitution, soit au cœur, soit aux poumons, soit au thorax. Quant à ce qui regarde

spécialement les femmes, rien n'est plus nuisible à la libre expansion de la poitrine que le corset, même légèrement serré.

S'il était bon de respirer par le haut de la poitrine, il serait encore mauvais de serrer le bas. Le corset, en serrant la taille, cause la difformité du thorax qui se rétrécit, tandis qu'au contraire, le foie et l'estomac se dilatent considérablement.

Pour avoir ce qu'on appelle une taille de guêpe (il paraît que c'est beau) les femmes s'enferment étroitement la taille et ne manquent jamais de dire à leur médecin, si celui-ci fait de timides observations: " Mais je ne suis pas serrée, je puis y passer toute la main. „ — Cela est vrai, mais comment? en serrant les muscles de l'abdomen, en élevant le diaphragme et en inclinant légèrement le corps en avant, alors la largeur de la ceinture diminue. Mais cela est une tricherie. Qu'on se tienne droit, les bras levés, qu'on respire profondément et lentement, et dites alors de passer la main. Le doigt seul ne passerait pas, la robe ne pourrait plus s'agrafer, car la poitrine, profitant de ce moment de liberté, est sortie de son étroite prison et refuse d'y rentrer.

L'idée d'embellir la nature en enfonçant les pieds dans des chaussures trop étroites, ou la plupart des autres caprices de la mode sont déjà

assez monstrueux et dignes de la barbarie; ce qu'il y a cependant de plus extraordinaire, c'est d'essayer de comprimer la partie du corps qui contient les organes principaux de la vie. Chaque année, des maladies graves sont engendrées par cette funeste habitude. Mais rien n'y fait, la mode et les tailles de guêpe l'emportent sur la nature et sur l'esthétique.

Cependant, il est contre le corset un argument qu'on a jusqu'à présent négligé et qui peut-être pourrait être écouté, c'est que l'usage du corset tend à produire l'obésité.

Il y a une horreur qu'aucune femme n'aime à contempler, c'est la graisse, et qu'est-ce que la graisse? C'est une accumulation de combustible matériel qui n'a pas été brûlé. Mais comment se débarrasser de cette gênante accumulation? Simplement en la brûlant. En la brûlant au moyen de l'oxygène introduit dans les poumons, et la capacité normale du poumon chez la femme est de 317 centimètres cubes, capacité réduite à 190 par son corset, et qui si elle l'ôtait serait immédiatement de 299.

Il semble pourtant que cette désagréable perspective de devenir grasse et obèse vers le milieu de la vie, devrait lutter contre le corset et plaider pour la respiration normale et salutaire.

En outre, le besoin d'un support n'existe nul-

lement. Les femmes ont pour se tenir autant de muscles que les hommes. Et aucun homme bien portant ne pense à se soutenir les reins par un engin quelconque. Pourquoi les femmes et les filles le font-elles? On peut assurer qu'aucune jeune fille n'ayant jamais eu de corset n'a jamais éprouvé le besoin d'en avoir un.

Il y aurait encore beaucoup à dire quant au costume considéré comme facilitant ou empêchant la respiration. Ainsi, ces cols hauts et étroits qui serrent le cou et sont à la mode, sont nuisibles. D'ailleurs, tout vêtement qui n'est pas nécessaire, qui est une surcharge, entrave les fonctions respiratoires.

La posture a aussi une remarquable influence sur la respiration. Le souffle est le plus puissant debout, moindre assis, et le moindre couché. Mais comme on a à faire usage de la parole dans ces trois positions, principalement les deux premières, on doit s'exercer dans chacune d'elles. Le matin, couché au lit, les bras levés à angles droits au-dessus de la tête, cette posture est excellente pour les exercices de voix. Quand on est assis, il est bon de ramener les bras derrière sur le dossier de la chaise, de façon à maintenir les épaules immobiles.

Quand on est myope, il ne faut pas se pencher pour lire. On porte un lorgnon.

On peut aussi rappeler ici que les exercices respiratoires, les leçons de lecture, de déclamation et de chant sont souvent de la plus grande utilité pour fortifier une poitrine faible, et même, sans présomption on peut le dire, arrêter la phtisie.

Ceux qui ont la poitrine faible auraient un très grand profit à accomplir régulièrement des exercices gymnastiques pulmonaires, adaptés à leur force et à leur état. On se rend de plus en plus compte de l'influence de l'air sur la santé et par là même du fonctionnement de l'organe respiratoire. Un médecin allemand dit : L'air que nous respirons ne produit son effet que par une bonne gymnastique des poumons. Nous envoyons les malades dans des endroits où l'air est frais et pur, mais à quoi cela sert-il s'ils respirent si mal que la quantité d'air absorbé est insuffisante ? L'air seul ne développe pas les poumons, ils se développent eux-mêmes et davantage par un fonctionnement normal et vigoureux.

Plus on est exposé à vivre dans des lieux où l'air pur manque et plus on doit obvier à ce grand désavantage par une bonne gymnastique pulmonaire qui peut même dans sa première période guérir des poumons malades. Les parents, dont par hérédité les enfants ont des prédispositions à la phtisie, doivent, dès le bas âge, leur imposer ce genre d'exercice.

Quand les poumons fonctionnent bien et que la poitrine est libre, on doit aussi penser à la digestion. Si l'on parle ou si l'on chante, l'estomac absolument vide, l'action des muscles est très affaiblie; de même, si la digestion est en pleine activité. Le moment le plus favorable est celui où les aliments sont en partie digérés, et où l'estomac tend à reprendre son volume habituel.

Ayant établi ce principe que du fonctionnement normal des poumons dépend l'émission de la voix, nous pouvons dire que si la respiration est bonne, il est presque impossible que la voix soit mauvaise. La plupart des défauts de la voix ne proviennent pas, comme on croit, d'une maladie du larynx, d'une fatigue des cordes vocales, mais simplement d'une mauvaise respiration.

L'action des cordes vocales est pour le moins aussi automatique, et il faut dépasser de beaucoup la limite normale des registres, et pendant longtemps, pour parvenir à les briser. Les affections nervo-musculaires qui immobilisent les cordes vocales sont très rares, et quant à leur hygiène, voici quelques indications très simples qui ont pour but d'éviter la fatigue du larynx.

1° Ne jamais parler avant d'avoir pris une pleine inspiration;

2° Ne jamais parler que sur l'inspiration;

3° Ne pas croire que l'éclat augmente la force ou la beauté. La portée de la voix ne dépend pas de l'effort qu'on fait, mais seulement de l'amplitude des vibrations, et le plus ou moins d'amplitude des vibrations dépend de la volonté qui dirige la colonne d'air convenable aux vibrations qui doivent être produites;

4° Ne jamais forcer sa voix, et lui donner du repos aussitôt que des signes de fatigue se sont manifestées;

5° Eviter de parler dans des circonstances qui demandent un effort nécessaire : au milieu du bruit, en chemin de fer;

6° Après un discours, éviter le contact de l'air froid.

Hygiène de l'orateur.

L'observance des lois ordinaires de l'hygiène est nécessaire à la conservation des voix, et comme la plupart des maladies de la voix proviennent de troubles organiques, c'est à la santé générale qu'il faut veiller avant tout.

De préférence, il vaut mieux habiter une chambre exposée au Midi. Naturellement l'aération a une grande importance. Prendre souvent des bains, chauds ou froids suivant la saison et sa propre convenance, afin d'entretenir la circula-

tion, avoir un soin particulier de la bouche. Pour les vêtements, ne pas les porter trop serrés, surtout au cou. La digestion ayant une grande influence sur la voix, s'en préoccuper particulièrement. Eviter principalement de boire chaud. Tous les liquides froids sont préférables. Tous les stimulants ne valent rien, hormis des cas exceptionnels. Tous les exercices athlétiques sont nuisibles, même les exercices corporels un peu violents ou trop longs. La marche, l'équitation, toujours modérément, conviennent le mieux. Quant au tabac, il est certain qu'il n'est pas favorable à la voix; mais rien ne fait croire qu'un usage modéré soit défavorable.

Voici les conseils que donne le Dr Mandl, dans son livre sur l'hygiène de la voix :

" Les personnes qui font un usage professionnel de la voix ne peuvent pas toujours prendre leurs repas à des heures fixes. L'obligation de parler en public les force souvent à déplacer les habitudes journalières, parce qu'on ne peut parler pendant la digestion.

„ On raconte que la Malibran avait l'habitude de souper dans sa loge une demi-heure avant d'entrer en scène. Elle mangeait, en costume de Desdemone ou d'Arsace, des côtelettes de mouton qu'on lui montait du café Anglais, et qu'elle arrosait presque invariablement d'une demi-bouteille

de Sauterne. Ce repas était suivi ordinairement d'une cigarette que la célèbre chanteuse ne jetait que juste au moment où l'on venait l'avertir de descendre.

„ Mme Dorus-Gras mangeait, dans les coulisses, de la viande froide qu'elle apportait dans des boîtes de fer-blanc, au grand désespoir de M. Duponchel. Encore, s'écriait le directeur de l'Opéra, si elle mangeait dans de l'argent ciselé!

„ Préalablement à l'exercice soutenu de la voix, on donne satisfaction à la *faim* et à la *soif*, pour que ces sensations ne deviennent pas pénibles. Si cette précaution a été négligée, on cherchera du moins à tromper les tiraillements de l'estomac et à diminuer l'ardeur de la bouche. Quelques bouchées de pain, par exemple, un petit morceau de chocolat peuvent momentanément apaiser la faim. On fait disparaître la soif, en se gargarisant la bouche avec de l'eau fraîche; ce moyen est plus efficace et surtout plus hygiénique que l'ingurgitation des boissons diverses, qui chargent l'estomac sans profit, détériorent les fonctions digestives et dont l'habitude devient finalement un besoin impérieux.

„ S'il est impossible de se gargariser, lorsqu'on se trouve par exemple devant un auditoire, on avalera de petites gorgées d'eau froide, que préalablement on laissera séjourner dans l'ar-

rière-gorge, pour rafraîchir et détendre les tissus congestionnés et irrités. De là vient l'usage traditionnel, chez les orateurs, du verre d'eau sucrée, que quelques-uns remplacent par d'autres liquides, par exemple, par du café, etc.; ces boissons, aussi bien que l'eau fraîche, ne doivent être prises que par gorgées.

„ L'exercice soutenu de la voix est également interdit pendant le travail de la *digestion.* On peut bien, à la fin du repas, parler, avant que le travail de la digestion ne commence, parce que l'estomac n'entrave pas encore alors la contraction du diaphragme; cependant, même dans ces conditions, il est préférable que le repas ne soit ni trop prolongé, ni trop copieux.

„ Il faut veiller à ce que les *fonctions intestinales* s'accomplissent librement et combattre la constipation habituelle par un régime doux, végétal, par l'usage des fruits, de compotes, de boissons aqueuses en abondance, etc., mais s'abstenir de purgatifs qui rendent plus paresseux les intestins.

***

„ Les mouvements respiratoires doivent être réglés de façon à prolonger l'expiration et à rendre l'inspiration courte et facile. La lutte vocale, c'est-à-dire la lutte entre les agents inspirateurs

et les agents expirateurs, doit être nulle ou presque nulle.

„ La lutte vocale sera presque nulle dans la respiration abdominale. En effet, un seul muscle, le diaphragme, fonctionne alors. Dans la respiration claviculaire, les côtes supérieures, la clavicule, les omoplates, les vertèbres sont déplacés.

* * *

„ L'exercice modéré des muscles est utile à la santé générale. Les organes de la respiration en profitent, soit à cause de la vigueur générale du corps, soit par l'accroissement des fonctions respiratoires.

„ L'exercice professionnel de la voix donne un développement et une vigueur plus grande aux muscles du thorax et du larynx.

„ L'exercice modéré des muscles du thorax et des membres supérieurs contribue d'une manière puissante au développement des organes de la respiration ; par exemple, l'escrime, la natation, la gymnastique des bras et du tronc, tandis que la course, la danse, ne sont pas favorables ou sont même nuisibles.

* * *

„ L'attitude mérite une attention particulière.

„ Quelle que soit la position que l'on prenne

en parlant, que l'on soit debout ou assis, on doit éviter d'agiter les jambes, mais seulement se servir des bras et des épaules pour donner aux gestes expressifs subordonnés à l'idée exprimée l'animation nécessaire à la parole. Ces mouvements contribuent à faire sortir le son avec plus d'énergie. Il faut que l'orateur ou le chanteur conserve à sa physionomie toute liberté de mouvement, pour exprimer les nuances diverses de sentiments et qu'aucune habitude fâcheuse ne gêne cette faculté. Aussi l'élève fera-t-il bien, pendant ses études, de se placer devant une glace afin de surveiller ses gestes, sa physionomie, son attitude en un mot.

„ On conseille généralement de tenir la tête droite, mais sans effort, et d'avancer la poitrine, en effaçant les épaules. Il faut éviter, en chantant ou en parlant, de courber le thorax en avant, d'où résulte une compression des intestins et par conséquent un obstacle au fonctionnement du diaphragme.

„ Tous les orateurs savent qu'après un repos forcé de quelques semaines ou même de quelques jours seulement, le larynx a besoin d'exercices répétés des muscles du larynx, pour rendre à ces derniers leur contractibilité et leur force. C'est identique avec ce qui se passe chez les pianistes, les danseuses, etc.

* * *

„ L'hygiène de la peau, par rapport aux organes de la voix, doit avoir pour but de favoriser la respiration et l'exhalation cutanées normales et de rendre la peau moins susceptible aux refroidissements. La première condition est remplie par les vêtements et les bains chauds, la seconde par l'eau froide.

„ Faut-il laisser le cou à découvert ou porter des cravates? Il est certain que l'habitude de couvrir le cou rend cette partie tellement impressionnable que lorsqu'on vient à le découvrir, on contracte facilement une inflammation de l'arrière-gorge ou du larynx. Il faut donc, dès l'enfance, prendre l'habitude de ne pas couvrir le cou.

* * *

„ La voix est directement affectée par les *émotions* et par les *passions*.



„ Si la tranquillité de l'esprit est recommandable par l'hygiène générale dans l'intérêt de la santé, elle l'est aussi par l'hygiène vocale.

„ Aussi, ceux qui se livrent à l'exercice professionnel de la voix doivent-ils éviter cet écueil. On connaît les fâcheux effets produits sur la voix par l'émotion du premier début et, en général,

par la *timidité*. Aussi, faut-il de bonne heure s'habituer à parler en public, d'abord devant ses amis, ensuite, en présence d'étrangers.

„ Par la même raison, on a dit que l'avocat, et tout orateur, ne doit jamais ressentir les émotions ou les passions qu'il est appelé à simuler, s'il veut éviter une fatigue générale et ménager les organes de la voix. On raconte que Talma, au milieu des fureurs d'Oreste, adressait d'une voix tranquille à son confident des remarques plaisantes. Une pleine possession de soi est nécessaire pour produire les plus grands effets.

„ Une *attention* soutenue, un travail exagéré de la mémoire, de l'intelligence, finissent par épuiser l'organisme. La voix perd de sa force, de son éclat, et devient, par les altérations profondes de la santé, traînante, plaintive; le diapason habituel de la parole peut également se modifier, de même que le timbre.

„ Le repos est le meilleur moyen hygiénique pour faire disparaître les suites d'un travail intellectuel excessif. Les vacances n'ont pas d'autre but. Le repos journalier est donné par le sommeil, par le temps consacré au repos, etc.

***

„ Les habitudes du larynx ou celles de tout autre organe peuvent avoir de l'influence sur la

voix. Chaque orateur a ses habitudes dans le mécanisme de la production de la voix ou dans une autre fonction organique; reste à savoir si cette habitude est sans importance ou si elle est gênante dans la production de la voix, désagréable à l'auditeur et nuisible à l'artiste. Prendre une attitude disgracieuse, faire des grimaces, hausser les épaules, agiter les bras, etc., sont des habitudes désagréables; l'habitude des alcooliques, du tabac, des aliments trop excitants, etc., amène la perte de la voix; le repos forcé au milieu de la journée ou après le repas est une habitude gênante.

„ On a vu un artiste, habitué à chanter sur la scène en costume à col découvert, forcé d'ôter sa cravate dans une soirée. Un autre avait l'habitude de se cramponner aux épaules de l'accompagnateur.

„ Carlotta Grisi avait souvent à la main, dans les coulisses, un bouquet de lilas blanc ou de roses mousseuses qu'elle respirait avec ardeur et qu'elle jetait brusquement à sa femme de chambre au moment de s'élancer sur la scène.

„ Alboni n'eût pu chanter sans avoir à la main un certain éventail qui lui avait été donné par le prince de L..., et dont elle se servait même dans quelques-uns de ses rôles. Un soir qu'un indiscret lui disait, en lui indiquant l'éventail : “ C'est

donc le talisman de votre cœur? „ Alboni répondit : “ Non, mais de mon gosier. „

„ Mme Ugalde eut pendant longtemps la funeste habitude de descendre à sa cave après le spectacle, décolletée, sans précaution aucune, ce qui a contribué à jeter un voile sur son admirable voix.

„ Pour prévenir les congestions occasionnées par une brusque transition du froid au chaud, il suffit de séjourner préalablement dans un endroit d'une température moins élevée, de se débarrasser immédiatement de vêtements trop épais, de boire quelques gorgées d'une boisson chaude.

„ Un des moyens les plus efficaces d'aguerrir la peau est la lotion avec l'eau froide et particulièrement le drap mouillé. Cette manipulation produit d'excellents effets chez les personnes qui s'enrhument facilement. On peut employer dans le même but les bains froids ou les douches froides très courtes : au plus 30 secondes.

„ Le principe général qui préside à toute la médication, c'est l'emploi de la *chaleur;* elle doit guérir le mal qui a été fait par le froid; elle doit ramener à l'état normal la transpiration et la perspiration supprimées ou entravées par le refroidissement. Tous les médicaments doivent être employés au plus haut degré de chaleur que

l'on peut supporter sans être incommodé. Il faut surtout, dès le début de tout refroidissement, dans les premières vingt-quatre heures, une *sudation.*

„ Dans les premières heures de l'apparition du *coryza,* on peut quelquefois enrayer le développement complet en faisant passer sous le nez à plusieurs reprises, toutes les trois ou quatre minutes, un flaçon débouché, à large ouverture et contenant quelques grammes d'iode métallique ou d'ammoniaque. Il faut éviter avec soin le froid. L'usage de graisser le nez et la lèvre supérieure avec un corps gras (cérat, suif de chandelle, huile), qui retient la chaleur, répond à ce précepte. On peut aussi renifler de l'eau chaude plusieurs fois par jour.

„ L'angine granuleuse n'étant pas toujours déterminée par un refroidissement, mais souvent la conséquence de la fatigue par le mauvais exercice de la voix ou de l'abus du tabac ou des boissons excitantes, etc., il faut avant tout supprimer ces causes.

* * *

„ L'occupation à laquelle on se livre habituellement peut exposer l'individu à l'action prolongée d'influences favorables ou nuisibles à la voix.

„ L'exercice régulier et permanent auquel sont soumis les organes de la voix chez les orateurs, les avocats, etc., exerce une influence notable sur les qualités de ces organes. Cette influence dépend d'une part de l'aptitude de l'individu pour la carrière choisie, d'autre part du fonctionnement même.

„ En supposant le mécanisme de la production de la voix exécuté d'après les règles hygiéniques, l'exercice non seulement ne sera pas nuisible aux *organes de la voix,* mais il leur sera même profitable. Les muscles intrinsèques du larynx subissent les mêmes lois physiologiques que les autres muscles volontaires; l'exercice approprié à leurs forces et à leur destination les rend plus vigoureux, plus souples, augmente leur tonicité, favorise en un mot tout leur développement. Les larynx d'une texture faible deviendront par conséquent plus forts, à la condition que la faiblesse ne soit pas la conséquence d'un état pathologique. Les résultats ne sont pas moins heureux pour les poumons : les personnes qui ont la respiration courte, irrégulière, qui sont essoufflées à la moindre fatigue, voient disparaître ces incommodités; la circonférence de la poitrine devient plus considérable et augmente de plusieurs centimètres. Cette vigueur donnée aux poumons les rend moins impressionnables; les conges-

tions, les bronchites et les pneumonies chroniques s'établissent plus difficilement.

„ La parole, dans les habitudes ordinaires de la vie et dans la conversation intime, n'exerce en général aucune influence marquée. A la suite de l'abus, on voit se développer la sécheresse de la bouche et du pharynx, la soif, quelquefois de l'enrouement. De tous les exercices, le plus fatigant est la lecture à haute voix faite dans l'intimité, parce qu'habituellement l'on reste assis, le corps courbé en avant, et que la respiration est courte, précipitée, superficielle, le type abdominal ne pouvant s'exercer librement. La lecture mesurée à haute voix, devant une assemblée, ou la déclamation occasionne beaucoup moins de fatigue, surtout si l'orateur n'est pas obligé de faire des efforts pour dominer le tumulte ou de se faire entendre dans une vaste salle. Cet exercice est même profitable aux organes de la voix, moins cependant que le chant, dans lequel chacun des organes qui concourent à la production de la voix profite largement de la gymnastique à laquelle il doit être soumis. Il faut donc recommander à tous le chant comme une gymnastique excellente, et c'est par ce conseil qui résume l'hygiène de la voix que nous terminons. „

L'abbé Kneipp, le célèbre hydropathe de Wœ-

rishofen, à propos des soins qu'exige la voix, donne les judicieux conseils suivants :

" Les organes de la parole sont, pour l'homme, d'une importance majeure : heureux donc celui qui les possède en bon état. Cependant, si le très grand nombre des humains prend en général un soin convenable de sa santé, on n'en constate pas moins que, le plus souvent, les soins à donner aux organes de la parole sont complètement négligés. On en agit pour eux comme pour les yeux, qu'on estime avoir reçus du Créateur *pour voir,* sans se croire tenu de leur donner aucun soin. Je voudrais qu'on fût au contraire persuadé de l'importance qu'il y a à donner des soins tout particuliers à ces organes délicats.

„ Heureux l'homme doué d'une bonne voix, d'un organe sonore ! Il parlera aisément, et sera compris sans peine par ses auditeurs ; tandis que c'est le contraire qui arrive lorsque la voix et ses organes ont été négligés. Et ce n'est pas seulement à la force de l'élocution, mais à la durée de celle-ci qu'ils doivent être exercés.

„ Prenons, par exemple, un chanteur, qui a fait toutes les classes du Conservatoire. Comme il chante souvent et longtemps ! Combien sa voix se développe par l'exercice, et à quels résultats n'arrive-t-il pas après quelques années ! Il en est de la parole comme du chant. On ne saurait bien

faire ce à quoi l'on ne s'exerce pas, et ce que l'on néglige se perd. Mais, quels soins faut-il donner à la voix?

„ Tout d'abord, il ne faut pas oublier que les organes de la voix sont en connexion intime avec le corps tout entier, et que c'est de lui qu'ils reçoivent leurs qualités de force et de durée. Il est donc nécessaire d'entretenir le corps en parfait état de santé, de travailler à accroître les forces naturelles. Les organes de la parole se fortifieront en proportion des forces du corps, mais ce ne sera pas tout encore: il faudra alors les exercer, pour leur acquérir tout le développement dont ils sont susceptibles, tant au point de vue de la force qu'à celui de la durée. On doit s'exercer à la parole comme le chanteur s'exerce au chant. Et il ne faut pas attendre qu'on soit dans l'occasion de parler en public; pour tout homme, indistinctement, il est bon d'avoir une belle voix, claire, sonore et pénétrante.

„ Comparons les enfants des champs avec ceux des villes. Voyons-les jouer ensemble et observons leurs voix, au double point de vue de la force et de la durée.

„ Supposons de jeunes garçons élevés dans un hameau quelconque. Ils chantent, sifflent et crient souvent pendant des heures entières, et lorsqu'ils sont réunis à plusieurs, ils mettent une

sorte d'orgueil à l'emporter l'un sur l'autre. A qui d'entre nous n'est-il pas arrivé d'écouter avec charme les tyroliennes de nos montagnards? — Qu'est-ce qui plaît tant dans ce chant? L'ampleur de la voix, son agilité, sa souplesse et la durée de ses modulations harmonieuses. Quel citadin serait à même d'en faire autant, à moins d'un long exercice? — La voix, la force, la respiration : tout lui manquerait; il n'est pas exercé. Or, veut-on savoir comment le montagnard arrive à produire les effets si variés et si agréables de son chant? Il habite entre les montagnes, au fond d'une vallée petite ou grande, et se forme la voix à l'audition de l'écho. Souvent il élève fortement la voix pour entendre mieux l'écho, et mieux la répercussion du son arrive à son oreille, plus claire elle est, plus il en est heureux et s'en réjouit. Son oreille lui dit : " ta voix s'améliore „, ou bien : " tu n'avances pas dans l'exercice de ta voix, tu ne donnes pas assez de force, tu n'as pas le son assez pur, les traits ne sont pas mélodieux; enfin il te manque encore de l'exercice. „

„ Voilà comment s'y prennent les gamins; ils se forment petit à petit, fortifient leurs organes vocaux, et acquièrent des voix superbes et une belle expression.

„ Si les hommes voulaient s'y prendre d'une

manière en quelque sorte analogue, le langage deviendrait beaucoup plus parfait en général, et la parole en acquerrait non seulement une grande clarté, mais une force de pénétration bien supérieure. „

XII

Du langage, son évolution. Du langage chez l'enfant, chez l'homme, chez l'orateur. Troubles du langage.

La faculté de langage est localisée dans la troisième circonvolution frontale gauche. Cette découverte fut accomplie par Broca en 1861 et depuis à maintes reprises confirmée.

Ce n'est point ici l'endroit d'approfondir l'intéressante question de l'origine du langage et de la montrer à son état rudimentaire, même chez les animaux. Nous le considérerons immédiatement chez l'enfant et le suivrons dans son sens évolutif jusque chez l'orateur.

L'enfant qui vient de naître ne parle pas, il crie. Sa première manifestation expressive est le rire. Ce qui donnerait raison au dire de Rabe-

lais " pour ce que le rire est le propre de l'homme „. Les larmes ne viennent qu'ensuite. Puis les premiers essais de parole se font par les gazouillements. L'enfant trouve plaisir à faire jouer ses muscles. Il parle pour le plaisir de s'entendre parler et pour cela seul. Il éprouve la même satisfaction à voir remuer ses bras et ses jambes. L'instinct musculaire en lui se développe et la parole en proviendra. Déjà parmi les sons, il accorde une préférence aux sons rythmés. L'imitation joue aussi un grand rôle, et la parole progresse plus vite chez un enfant élevé avec d'autres plus âgés, ce qui explique que le premier né parle plus tardivement.

La première période de l'évolution du langage est donc une simple manifestation de l'instinct musculaire, sans signification ; à la deuxième, l'enfant s'efforce d'imiter les sons qu'il entend. Par l'oreille il apprend à parler, si bien qu'un enfant sourd reste nécessairement muet.

Mais il ne répète pas indifféremment toutes les syllabes qu'il entend ; les voyelles lui plaisent le plus parce qu'elles sont musicales, et les premières apparitions du langage significatif se fera sous forme de musique monosyllabique, servant à exprimer la joie ou la peine. Darwin note l'apparition du langage syllabique à cinq mois et demi. Alors commence la troisième pé-

riode où l'évolution du langage se poursuit par l'acquisition dans le cerveau des images auditives qui correspondent à la représentation des idées et qui font de la parole l'expression de la pensée. Cette période s'étend jusqu'à la fin de l'éducation et peut d'ailleurs se prolonger suivant l'étendue même des études accomplies.

Le mouvement cérébral qui fait que l'image motrice du mot est en rapport avec l'idée, a lieu dans l'insula. Chez l'homme sans culture littéraire cette fonction est très imparfaitement localisée. Quand il parle, son cerveau tout entier travaille et se fatigue vite à la recherche des mots, tandis qu'au contraire les autres facultés motrices étant sans doute très cultivées il fait beaucoup de gestes.

Bien que le mot de Cicéron soit vrai : *Fiunt oratores, nascuntur poetæ,* il en est de l'aptitude à la parole comme de toutes les autres, elle est héréditaire. Mais il y a loin entre parler facilement et être un orateur. On constate, par la statistique en Angleterre par exemple, que beaucoup de professeurs et d'hommes habiles à bien dire sont fils de pasteurs.

Lorsqu'une fonction est parfaite, elle devient reflexe et par conséquent inconsciente.

Ainsi les grands orateurs pendant qu'ils prononcent un discours ne pensent nullement aux

mots qu'ils emploient; pendant qu'ils parlent les mots coulent de source; ils méditent, pensent, observent, coordonnent leurs idées, s'entendent parler et se jugent, tout cela à la fois et sans effort.

De même que très brièvement nous venons d'indiquer, dans ses principales phases, l'évolution progressive du langage, examinons rapidement son évolution regressive et voyons comment l'homme vient à perdre l'usage de cet instrument si laborieusement formé.

La décadence du langage peut être lente et due à l'âge. Il faut donc l'observer chez les vieillards. Le processus est inverse. Le vieillard est assez souvent bavard, et à mesure que l'intelligence baisse il semble que la faculté d'énoncer des mots augmente, la parole devient du verbiage, parfois du radotage.

D'abord s'en vont de son cerveau les idées nobles, géniales, abstraites, élevées, avec les images correspondantes et les mots. Il perd les acquisitions les plus récentes, généralement les meilleures, celles de l'âge mûr, et qui ont été le fruit de la réflexion profonde et du labeur intellectuel. Tel est le premier pas de la déchéance. Le second pas est l'oubli des mots. Le veillard commence à chercher ses mots. Les noms propres disparaissent les premiers; avec

les noms propres, les dates. Plus tard enfin, les substantifs que l'on s'efforce de remplacer par des périphrases, et alors le langage du vieillard ressemble à celui de l'enfant, les interjections dominent, les gestes, et comme l'enfant a commencé par l'emploi des voyelles, et celles qui sont le plus sonores, avec une préférence visible pour les sons rythmés, le vieillard très souvent, lorsqu'il a perdu la compréhension des idées, reste sensible à la musique des sons.

La perte du langage peut provenir de maladie, mais maladie ou vieillesse, le processus est à peu près identique. Chez les aliénés, les modifications de la parole tombent de l'élégance littéraire jusqu'à la trivialité.

Les troubles du langage se présentent sous divers aspects. Parfois les organes de la parole restent absolument intacts, l'intelligence seule est troublée. Le malade énonce des idées sans lien apparent, plus préoccupé de la sonorité du mot que de la signification. Parfois il a l'obsession d'un mot qu'il se refuse à prononcer et que irrésistiblement il s'impose ; quelquefois c'est une idée fixe qui le tourmente.

Dans certains cas, au contraire, la troisième circonvolution frontale gauche est atteinte, le malade a conservé la mémoire des mots. Il comprend ce qu'on lui dit, il peut écrire, mais il ne

peut pas parler. L'intelligence est restée intacte, l'idée nette, mais l'image auditive verbale est perdue. Le malade répète le mot qu'il entend et le comprend, mais il est incapable de le trouver par lui-même.

Quelquefois aussi les centres nerveux sont intacts et les troubles proviennent de lésions dans les organes de la phonation du langage.

Baudelaire, à la fin de sa vie, a été affligé d'une maladie de ce genre. Il lui était impossible de prononcer et d'écrire certaines lettres; et pour parler ou écrire le moindre billet, il lui fallait de longues et pénibles combinaisons afin de trouver des mots où ne figuraient pas ces lettres.

XIII

De l'éducation oratoire. Improvisation et composition. Théorie de l'improvisation. Plan du discours.

Il ne s'agit pas de créer de toutes pièces des orateurs artificiels, mais simplement de savoir par quels procédés on peut arriver à donner à sa pensée, en la parlant, sa plus complète expression.

Les procédés appliqués à présent sont certainement inefficaces.

Les méthodes employées sont, ou la méthode d'imitation, ou la méthode de la rhétorique.

L'une et l'autre de ces méthodes procèdent par le développement écrit de ce qu'on doit dire.

Nous allons démontrer que ces deux métho-

des ne peuvent conduire à une véritable formation de la parole et leur en opposer une nouvelle.

La première, la méthode d'imitation, consiste à mettre sous les yeux des élèves quelques-uns des grands discours des orateurs anciens. On les analyse, quelquefois on les apprend par cœur. Ensuite on donne aux élèves, sur un sujet analogue aux discours analysés ou appris, un canevas qu'ils devront développer. Parfois même on va jusqu'à leur donner un commencement de période. On s'arrange de façon à ce que les idées émises ne puissent être de l'élève, mais celles des auteurs classiques dont il a étudié les discours. Des professeurs même conseillent de lire quelques pages de Cicéron, sans se préoccuper du sens, pour s'entraîner à l'harmonie de la phrase.

Ces exercices, qui peuvent ne pas être sans valeur au point de vue de l'étude du style, n'apprennent certes ni à penser, ni à exprimer sa pensée.

On s'imagine encore que les classes de rhétorique préparent à la parole. On enseigne les genres essentiels : le genre démonstratif, le genre délibératif, le genre judiciaire; on parle d'invention, de disposition, d'élocution, toutes choses qui ne sont certes pas inutiles.

Mais on comprendra que ces préceptes n'ont aucune utilité pratique pour quelqu'un qui est incapable d'ouvrir la bouche et de coudre en public deux phrases ensemble. Aussi, voilà pourquoi les jeunes gens peuvent être d'excellents rhétoriciens et ne pas savoir parler.

L'art de parler ne peut provenir d'exercices pédagogiques exécutés sur une parole empruntée.

L'effort de la méthode doit porter sur la pensée. Il faut donner les indications qui aident le mieux à rendre la pensée si forte, si claire, si puissante qu'elle entraînera nécessairement l'expression qui lui convient. L'art de l'éloquence repose, en un mot, sur ce qui est absolument le contraire de la rhétorique. Bien loin de badigeonner sa pensée d'une forme apprise, on ne parle avec éloquence que si, quand la pensée et l'émotion s'emparent de vous, on oublie l'expression ou que du moins celle-ci se présente d'une façon inconsciente.

Mais un long entraînement est nécessaire pour en arriver là.

Remarquons d'abord que les qualités qui font l'écrivain ne sont pas celles qui font l'orateur; tout au contraire, elles lui nuisent.

La parole écrite dépend absolument de la réflexion. Rien ne trouble l'écrivain, il peut s'ar-

rêter quand il lui plaît, effacer, corriger, refaire. Il acquiert ainsi une habitude critique qui est très nuisible à l'élan de l'orateur, qui, lui, doit vaincre l'émotion que lui cause le public, qui ne peut revenir sur ses pas et attend tout de la spontanéité de sa pensée. Aussi quand l'écrivain devient orateur, c'est par des procédés absolument différents. Car, ces œuvres écrites qu'on lit en public et soigneusement préparées, ne sont pas ce qu'on nomme des discours. Les journaux appellent orateur quelqu'un lisant publiquement. Ce nom est impropre. Le discours du véritable orateur ne peut guère être transcrit. A l'écriture, il perd tout ce qui a fait sa puissance et les qualités oratoires se transforment en défauts.

Il y a une éloquence naturelle, qui, sous le coup d'une émotion forte, se manifeste chez tout être capable de sentir. Mais cette éloquence spontanée disparaît avec l'émotion qui l'a fait naitre.

Eh bien, les règles de l'art oratoire sont celles qui permettent de fixer cette éloquence, de la rendre pour ainsi dire permanente, dépendante de la volonté. L'éloquence naturelle est transitoire et la réflexion la tue, l'éloquence cultivée dure suivant la volonté de l'orateur et la réflexion la dirige et la soutient. A la chaleur du

sentiment, à la spontanéité de la pensée vient s'ajouter la collaboration de l'esprit qui dispose suivant un plan déterminé de toutes les forces qui lui sont soumises. C'est pourquoi apprendre à bien parler, c'est, en somme, se rendre maître du mécanisme du langage, de sorte que l'instrument de la pensée soit prêt, et ensuite se rendre capable de penser devant ceux à qui on veut transmettre sa pensée.

Tout ce qui contribuera à fortifier la pensée, à permettre à l'esprit de s'exercer sans trouble sur le champ de l'action oratoire, tout cela constituera l'entraînement qui formera l'orateur. Tous les autres moyens, utiles peut-être en des points secondaires, seront inefficaces pour l'art de la parole.

Penser en public et exprimer spontanément sa pensée, est ce qu'on nomme improviser. D'après ce que nous venons de dire, l'art oratoire consiste donc dans l'improvisation et c'est de l'improvisation que nous allons nous occuper.

Nous allons l'envisager au point de vue des idées et au point de vue du plan du discours et donner à ces égards des indications pratiques dont on remarquera, dans l'exercice même qu'on en fera, l'utilité et l'exactitude.

De l'improvisation au point de vue des idées.

L'invention des idées doit être exclusive.

Avant de chercher ce qu'on doit dire, il faut d'abord penser à ce qu'on ne devra pas dire, c'est-à-dire limiter son sujet. Et pour cela se représenter l'auditoire devant lequel on aura à parler. Sans le connaître exactement, on sait toujours cependant si l'on portera la parole devant un public ou cultivé ou ignorant, de mondains ou d'ouvriers, d'hommes ou de femmes. On se formera la représentation imaginaire d'un *auditeur moyen* dont l'intelligence marquera la limite de compréhension qui ne sera pas dépassée. Toutes les idées qu'on choisira devront rester dans ces limites.

En composant son discours, on aura toujours présent à l'esprit cet auditeur moyen, et on rejettera de son plan toutes les idées qui ne lui seraient pas accessibles.

L'invention des idées doit être surabondante.

Quand le champ où l'on doit se mouvoir aura été exactement délimité et qu'on aura fait le choix d'un certain nombre d'idées, on se préoccupera de rendre cette préparation si abondante qu'elle sera beaucoup plus que suffisante pour le discours à prononcer. Il faut compter sur les

oublis inévitables, sur les omissions nécessitées par certaines circonstances imprévues. Demeurer court serait un honteux échec. Pour n'avoir aucune crainte à cet égard, la préparation des idées doit être si complète et si riche que le public sente que si l'orateur s'arrête, c'est qu'il le veut bien, mais qu'il pourrait continuer.

Voyons maintenant comment s'accomplit cette préparation.

Gardez-vous tout d'abord de la manie du document. On se figure donner une grande solidité en appuyant ses preuves sur des renseignements écrits qui embarrassent le discours et nuisent à l'effet total. Il faut user du document avec une grande modération sous peine de devenir ennuyeux. Les meilleurs documents, ce sont les connaissances que l'on s'est assimilées. Aucune question ne sera donc traitée avant d'avoir été sérieusement étudiée et qu'on ait rassemblé les notions qui s'y rattachent. A ces notions on pourra mêler toute l'érudition qu'on voudra, non pas seulement cette érudition des livres qui souvent peut paraître pédante, mais cette érudition plus générale et plus profonde, acquise par l'observation des choses vécues. Cette sorte d'érudition composée de souvenirs personnels, de traits d'esprit, a un grand charme et est d'un grand pouvoir sur les auditeurs.

On peut avoir préparé certaines formules, certains traits qu'on craint de ne pas trouver sur le champ de l'action, mais une fois que l'habitude de la parole est acquise, il vaut mieux s'en remettre à l'élan spontané de la pensée en face de dispositions et de circonstances qui peuvent être autres que celles prévues. La meilleure préparation extérieure est celle acquise par une vaste lecture, embrassant tous les sujets. De nos jours, la lecture se spécialise comme le reste, et se spécialiser, c'est se rétrécir. Pour celui qui se destine à l'art oratoire, aucun sujet d'intellectuelle recherche ne doit lui être indifférent. Cette érudition, le meilleur ornement des discours, il la puisera partout, dans les livres et dans l'expérience de la vie.

Mais quelque importante que soit cette préparation, elle n'est qu'extérieure; la principale est celle des idées. Quand on a un discours à prononcer, on groupera en soi toutes les notions que l'on possède déjà sur la matière. Si elles sont insuffisantes, on les augmentera par l'étude, de façon à mettre en pleine clarté le sujet qu'on veut traiter. Quant à l'expression, elle doit être abandonnée à l'improvisation.

Nous avons dit que la préparation des idées doit être plus que suffisante. Donc, parmi ces idées, quelques-unes ne devront pas servir. En

face du public, en effet, des omissions se produiront nécessairement. Vous ne direz pas tout ce que vous vouliez dire et même souvent ce sera une partie de votre discours très soigneusement étudiée et préparée qu'involontairement vous omettrez. Vous en aurez de très grands regrets et vous aurez tort, car cette omission que vous aurez faite inconsciemment aura plutôt contribué au succès de votre parole. Elle est provenue sans doute de cette espèce de communication qui s'établit entre l'orateur et les auditeurs. Cette partie du discours, si bien préparée, n'était pas nécessaire; elle formait hors d'œuvre et c'est pour cela que vous l'avez oubliée.

D'autre part, comme vous ne pouvez vous faire qu'une idée très approximative de ce que sera le public qui vous écoutera, il est à peu près inévitable que vous ne prépariez des arguments que vous abandonnerez quand quelque circonstance imprévue vous aura fait reconnaître leur inutilité. Bref, vous serez presque toujours amené à pratiquer vous-même des omissions volontaires. Vous comprenez donc que devant cette double expectative d'omettre involontairement et d'omettre volontairement la provision d'idées amassées doit être surabondante.

Mais non seulement la provision d'idées doit

être riche, mais la préparation de ces idées se fera méthodiquement, d'aprés un plan préalable, que nous allons indiquer.

Plan du discours.

Si, pour l'expression de ses pensées, il est bon de s'abandonner à la chaleur de l'improvisation, l'ordre dans lequel les pensées se présenteront aura été soigneusement réglé, car c'est cette chaleur même, si propice aux trouvailles d'expressions heureuses, qui peut porter le désordre dans l'arrangement des idées, s'il n'a pas été soigneusement fixé. L'orateur, devant ce public plus ou moins disposé à l'écouter, n'a d'appui qu'en lui-même. Le principal appui qui lui donnera une assurance capable de résister à des troubles fortuits, c'est un plan fortement conçu. Ce plan peut être fait mentalement et lorsqu'il est combiné dans l'esprit, s'y fixer sans crainte qu'il en sorte; mais cette méthode du plan mental n'est bonne que pour les orateurs déjà depuis longtemps exercés à la parole. Pour les autres, et surtout pour les débutants, il est nécessaire d'écrire le plan. On aura ainsi devant soi la substance de ce que l'on dira. Le plan étant rédigé, les faiblesses se feront aisément remarquer et seront facilement corrigées; la division des ar-

guments se fera avec plus de discernement. De ce plan dépendra la solidité du discours. Bien que les expressions ne soient sans doute pas celles employées dans le discours, il ne doit pas être écrit à la légère, mais au contraire la forme en sera précise.

Nous avons déjà parlé des différences si profondes entre l'art de parler et l'art d'écrire. Il faut ici s'en ressouvenir. Le plan du discours ne doit pas être subordonné au développement logique du sujet, mais à l'état psychologique des auditeurs. Souvenez-vous de l'auditeur moyen. Tenez compte de ses goûts, de ses dispositions. Ne passez pas par-dessus sa tête. Pensez aussi à vos propres ressources. Ne vous hasardez point à sortir du sujet que vous connaissez. Soyez conscient de vos propres limites comme de celles de votre auditoire. Soyez certain que si vous arrivez avec des convictions solidement assises, des pensées profondément mûries, vos auditeurs, dont la plupart n'auront ni ces convictions, ni cette préparation, vous suivront docilement dans la voie que vous leur ouvrirez. Tâchez surtout de vous aider des circonstances fortuites qui se présenteront. Entrez en communication directe avec le public. Rien ne facilitera plus votre tâche et n'assurera davantage votre succès.

Ces circonstances fortuites et difficiles à prévoir imposent encore une autre règle. Le plan de votre discours ne sera pas immuable. Habituez-vous à le transformer suivant l'occasion. Il se pourra que l'argument que vous aviez gardé pour la fin fera mieux au milieu. Sur le champ de l'action oratoire, soyez capable de changer votre front de bataille, de replier, si besoin est, les arguments tout prêts, d'en lancer d'autres qui ne devaient se présenter que tardivement. Et pour cela il faut que vous soyez entièrement maître de votre exposition et dans tous ses détails. Surtout, ne cherchez pas, malgré tout à suivre une ligne que vous vous êtes tracée à froid, et préalablement. Il vaudrait mieux vous abandonner au hasard. Donc, votre plan sera rédigé avec cette idée préconçue qu'il pourra subir de nombreuses modifications et vous serez d'autant plus apte à faire ces modifications que vous l'aurez étudié et préparé avec soin.

Vous ordonnerez votre plan d'une façon toute contraire à l'ordre de la composition écrite. Celle-ci est basée sur la gradation. Dans une composition littéraire bien faite, l'intérêt est savamment ménagé ; si c'est une dissertation, les preuves sont disposées habilement et suivant la logique de la pensée, toutes les parties con-

vergent vers un point central qui domine et achève la synthèse.

Tout autre doit être le procédé du discours parlé. Il n'est pas ici question des harangues officielles, habituellement lues. La parole n'est point soumise à toutes ces lois. Il faut entrer de plein pied dans le sujet, sans longs préliminaires qui fatiguent l'auditeur. Que de jeunes orateurs commencent vraiment leur discours quand ils ont épuisé l'attention de leur auditoire. Ils échouent pitoyablement. Les premiers coups que l'on porte sont les plus importants. Après l'exorde, qui aura été fait suivant les dispositions spéciales des auditeurs, les premiers arguments à choisir ne sont pas les plus faibles pour arriver progressivement aux plus forts, mais au contraire, quelques-uns des plus marquants, afin de capter du premier coup l'attention du public. Une fois que vous aurez obtenu cette attention, des arguments qui auparavant auraient paru insignifiants, prendront une grande valeur et seront écoutés avec intérêt. L'intérêt logique de votre discours ira diminuant et cependant l'attention, la conviction et l'émotion de vos auditeurs iront croissant. C'est que la puissance de la parole est immense sur des esprits non prévenus et même aussi quand ils le sont, et une fois qu'on a donné ou prêté ses oreilles, comme dit Shakespeare, on

a livré en même temps son esprit et son cœur.

Les parties de votre discours doivent être indépendantes. Vous trouvez encore une violation flagrante des lois de la composition écrite qui exige, au contraire, que toutes les parties soient liées, de sorte qu'il soit impossible d'en supprimer une sans que le tout ne soit défiguré. Il existe aussi dans le discours parlé, comme dans toute œuvre d'art, une unité, mais si elle est tout aussi solide, elle est moins visible. Vous avez à compter avec des attentions qui peuvent être parfois languissantes, avec des distractions soudaines. A chaque instant, pour des motifs impossibles à déterminer, vos auditeurs peuvent lâcher le fil de votre discours. Si toutes les parties de votre plan sont si bien enchaînées, que l'omission d'un seul chaînon rende impossible, ou même pénible la compréhension du reste, c'est fini, ils n'auront plus l'espoir de se rattraper, et leur attention sera perdue. Que l'auditeur puisse, après un relâchement momentané, se ressaisir ou plutôt ressaisir la trame de votre discours, et cela sans difficulté, et pour qu'il en soit ainsi, que chaque principale partie ait une sorte de terminaison après laquelle il semble que vous entriez dans un domaine différent où, pour vous suivre, il ne soit pas nécessaire de vous avoir accompagné dès vos premiers pas. Cette méthode fera

naître en même temps une grande variété de tons, ce qui est encore la meilleure façon de tenir ses auditeurs en haleine et qui chasse, et pour celui qui écoute et pour celui qui parle, la fatigue et l'ennui.

Enfin, il est un art difficile dans lequel il faut vous exercer si vous voulez parler avec efficacité : c'est l'art des transitions. Nous venons de dire que les différentes parties du discours doivent être indépendantes, cependant il est nécessaire qu'en même temps elles soient unies et ce lien à établir entre elles n'est ni la moins importante partie ni la plus facile de l'art oratoire. Rien n'est plus défectueux que de parler au moyen de notes détachées qu'on prend soin d'unir par une improvisation renouvelée à chaque hiatus. Un art consommé en viendrait difficilement à bout. Le public s'aperçoit toujours du moment ou l'improvisation commence et où elle finit, et le changement de ton qui se produit lui est désagréable. Il ne faut pas croire non plus que si le discours est entièrement improvisé, la transition se fera tout naturellement. Si la verve se ralentit, si quelque embaras se produit, ce sera surtout quand après avoir épuisé une série d'idées qui s'enchaînent, on en sera venu à aborder une nouvelle. Préparez donc avec soin les transitions.

La transition la plus facile est celle qui consiste à annoncer tout simplement qu'ayant fini telle partie, l'on va passer à telle autre. Rien n'est plus clair et n'offre moins de difficultés. Cette transition doit être celle des débutants. Or, il est rare qu'ils l'emploient ; simplifier étant déjà le résultat de l'expérience.

On peut encore, et cela surtout dans les discours du genre démonstratif, procéder par résumé, c'est-à-dire, avant d'aborder un nouveau sujet, tracer rapidement un abrégé du sujet préalablement traité. Cette transition est favorable à l'argumentation et en même temps à l'orateur à qui elle permet une sorte de repos, du moins quant à la création des idées.

Enfin, il y a la transition involontaire, pour ainsi dire inconsciente qui provient de l'association même des idées, qui est amenée par le développement du discours, sans qu'on la cherche, qui trouve sa place naturelle, mais qui, alors, exige chez l'orateur une ardeur sans défaillance, une verve puissante, une véritable expérience de la parole. Celle-là est incontestablement la meilleure, mais aussi la plus difficile, et étant abandonnée à l'improvisation même, elle peut, par un ralentissement accidentel de la pensée, manquer.

Quant au style de l'improvisation, il faut en-

core faire observer qu'il comporte des négligences qui seraient impardonnables dans un livre. D'abord, une certaine incorrection, qui ne doit assurément pas provenir de l'ignorance de la syntaxe, mais d'un naturel abandon, d'une spontanéité primesautière qui introduit d'emblée quelque néologisme ou une tournure familière ou pittoresque. Ensuite, ne pas craindre les répétitions. On n'est jamais trop clair. Les répétitions n'ont pas, dans la parole, le même défaut que dans le discours écrit ; l'auditeur les oublie et il retient mieux la pensée. Enfin, et cette règle pourra paraître paradoxale : ne pas viser à une précision trop rigoureuse. Un style d'une admirable concision où chaque mot ciselé donnerait à la phrase une précision absolue et au discours un caractère de profondeur qui exigerait beaucoup de réflexion, serait peu oratoire. Il ne sera pas mal au contraire, après avoir exposé une pensée sur une de ses faces, d'y revenir et de l'exposer plus complètement. Une logique sévère dérouterait l'auditoire. Tout doit être subordonné à la compréhension des auditeurs, et rien ne doit être négligé pour faire plus de lumière et mettre en relief les pensées qu'on veut communiquer. Un discours qui n'est pas compris est toujours un mauvais discours.

XIV

De l'éloquence. — Modèles.

Il y a de nombreuses définitions de l'éloquence, toutes plus ou moins exactes et qui indiquent plutôt comment elle se manifeste que ce qu'elle est.

Il y a éloquence à chaque fois qu'il se produit en nous une émotion trouvant son expression par la parole. Cette éloquence naturelle que chacun porte en soi et qu'il ignore, dépend de l'occasion. Elle est accidentelle et intermittente. Il est, en effet, peu d'hommes qui n'aient été éloquents une fois dans leur vie. Cependant, ils n'étaient ni orateurs, ni véritablement des hommes éloquents, car ce terme doit s'appliquer à des hommes dont la parole est habituellement éloquente. Il faut donc cultiver cette éloquence

naturelle et passagère et la rendre habituelle. Comment? En la soumettant à la volonté. L'éloquence naturelle jaillit, déborde, entraîne, mais s'épuise vite, et une fois épuisée ne revient plus. L'éloquence cultivée soumise à une volonté directrice, a la force qui conduit au but, elle se produit dans la mesure nécessaire, autant et aussi longtemps qu'elle est nécessaire, et si elle entraîne les auditeurs, elle reste asservie et dominée par l'orateur. Si elle a sa source dans le cœur, elle ne peut durer que par l'esprit. Elle devient alors, ce que l'a définie La Rochefoucauld, l'art de dire ce qu'il faut, seulement ce qu'il faut, et comme il le faut.

L'étude de la langue, l'habitude de l'analyse, de l'improvisation, l'application des règles de la composition du discours, le mécanisme de la diction, forment l'entraînement capable de transformer l'éloquence naturelle en éloquence cultivée, l'éloquence passagère en éloquence durable.

Nous allons indiquer, d'après l'expérience que nous en avons, la meilleure méthode à suivre, non plus dans la composition du discours, mais dans son élocution.

Si pour l'improvisation des idées, l'étude des discours écrits est accessoire, pour l'élocution de ces idées, elle est importante.

Toutes les règles de la diction, de la respira-

tion, de l'art pratique de la parole devront être exercées sur des modèles d'éloquence choisis de façon à combiner les genres les plus variés, et à rassembler ainsi en quelques morceaux toutes les intonations, toutes les inflexions, tous les tons que la parole peut revêtir.

Pour cela, on choisira un discours classique, pris dans un de nos grands tragiques. On l'étudiera avec soin, mot par mot, se préoccupant d'une prononciation exacte et pure, d'un accent juste et surtout de ne pas laisser tomber la voix à la fin des phrases. Les classiques toujours mesurés, même dans l'expression des passions violentes, feront acquérir la pureté de diction, la justesse de l'accent, la correction, l'habitude de diriger sa voix et de se dominer. Tout défaut de diction, s'il est léger, peut facilement se dissimuler dans le langage ordinaire; dans un discours tragique, il éclatera et sera par conséquent plus facile à corriger. Les sons plus amples permettront à la voix de se poser plus vite.

On pourra faire cet exercice sur le discours suivant. *Andromaque*, act. Ier, sc. II.

PYRRHUS

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée :
De soins plus importants je l'ai crue agitée,

Seigneur ; et sur le nom de mon ambassadeur,
J'avais dans ces projets conçu plus de grandeur.
Qui croirait en effet qu'une telle entreprise
Du fils d'Agamemnon méritait l'entremise ;
Qu'un peuple tout entier, tant de fois triomphant,
N'eût daigné conspirer que la mort d'un enfant ?
Mais à qui prétend-on que je le sacrifie ?
La Grèce a-t-elle encore quelque droit sur sa vie ?
Et, seul de tous les Grecs, ne m'est-il pas permis
D'ordonner d'un captif que le sort m'a soumis ?
Oui, seigneur, lorsqu'au pied des murs fumants de Troie
Les vainqueurs tout sanglants partagèrent leur proie,
Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,
Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.
Hécube près d'Ulysse acheva sa misère ;
Cassandre dans Argos a suivi votre père :
Sur eux, sur leurs captifs, ai-je étendu mes droits ?
Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits ?
On craint, qu'avec Hector, Troie un jour ne renaisse :
Son fils peut me ravir le jour que je lui laisse.
Seigneur, tant de prudence entraîne trop de soin :
Je ne sais point prévoir les malheurs de si loin.
Je songe quelle était autrefois cette ville
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie ; et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin
Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,

Un enfant dans les fers; et je ne puis songer
Que Troie en cet état aspire à se venger.
Ah! si du fils d'Hector la perte était jurée,
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée?
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler?
Sous tant de morts, sous Troie, il fallait l'accabler.
Tout était juste alors : la vieillesse et l'enfance
En vain sur leur faiblesse appuyaient leur défense;
La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre et confondaient nos coups.
Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma cruauté survive à ma colère,
Que malgré la pitié dont je me sens saisir,
Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir?
Non, seigneur, que les Grecs cherchent quelque autre proie;
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
De mes inimitiés le cours est achevé;
L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé.

Ce discours, bien appris, bien dit, d'une voix large, exige une respiration profonde; on passera à l'étude d'un discours romantique.

Là, le débit n'aura plus la même mesure. Formé d'opposition, il aura des éclats subits et des ralentissements. Le langage s'enflera jusqu'au lyrisme et descendra jusqu'à la familiarité.

Il faudra déjà avoir acquis une diction solide pour qu'elle ne paraisse pas négligée. L'articu-

lation surtout devra être soigneusement surveillée. On se souviendra bien qu'on obtient la rapidité en articulant énergiquement mais *lentement* et en liant étroitement tous les mots; la lenteur en les espaçant. On pourra s'abandonner à son enthousiasme, à son exubérance naturelle, si l'on est exubérant, sans trop craindre de mettre quelque panache au bout des phrases et de faire sonner fortement les syllabes. Le style romantique est fait de cette exubérance contrastée.

Le discours de Ruy-Blas sera le mieux choisi à cet effet.

Bon appétit, Messieurs ! O ministres intègres !
Conseillers vertueux ! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison !
Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
Que d'emplir votre poche et vous enfuir après !
Soyez flétris devant votre pays qui tombe,
Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe,
— Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe Quatre,
Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre ;
En Alsace Brisach, Steinfort en Luxembourg,

Et toute la Comté jusqu'au dernier faubourg;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernanbouc, et les Montagnes-Bleues!
Mais voyez. — Du ponant jusques à l'orient,
L'Europe, qui vous hait, vous regarde en riant.
Comme si votre roi n'était plus qu'un fantôme,
La Hollande et l'Anglais partagent ce royaume;
Rome vous trompe; il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami;
La Savoie et son duc sont pleins de précipices;
La France, pour vous prendre, attend des jours propices;
L'Autriche aussi vous guette. — Et l'infant bavarois
Se meurt, vous le savez. — Quant à vos vice-rois,
Médina, fou d'amour, emplit Naples d'esclandres,
Vaudémont vend Milan, Leganez perd les Flandres.
Quel remède à cela? — L'État est indigent;
L'État est épuisé de troupes et d'argent;
Nous avons sur la mer, où Dieu met ses colères,
Perdu trois cents vaisseaux, sans compter les galères!
Et vous osez!... — Messieurs, en vingt ans, songez-y,
Le peuple, — j'en ai fait le compte, et c'est ainsi! —
Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,
A sué quatre cent trente millions d'or!
Et ce n'est pas assez! et vous voulez, mes maîtres!... —
Ah! j'ai honte pour vous! — Au dedans, routiers, reîtres,
Vont battant le pays et brûlant la moisson.

L'escopette est braquée au coin de tout buisson.
Comme si c'était peu de la guerre des princes,
Guerre entre les couvents, guerre entre les provinces,
Tous voulant dévorer leur voisin éperdu,
Morsures d'affamés sur un vaisseau perdu!
Notre église en ruine est pleine de couleuvres;
L'herbe y croît. Quant aux grands, des aïeux, mais pas
Tout se fait par intrigue et rien par loyauté. [d'œuvres.
L'Espagne est un égout où vient l'impureté
De toute nation. — Tout seigneur à ses gages
A cent coupe-jarrets qui parlent cent langages.
Génois, Sardes, Flamands : Babel est dans Madrid.
L'alguazil, dur au pauvre, au riche s'attendrit.
La nuit on assassine et chacun crie : A l'aide!
— Hier on m'a volé, moi, près du pont de Tolède! —
La moitié de Madrid pille l'autre moitié.
Tous les juges vendus; pas un soldat payé.
Anciens vainqueurs du monde, Espagnols que nous
[sommes,
Quelle armée avons-nous? A peine six mille hommes,
Qui vont pieds nus. Des gueux, des juifs, des montagnards,
S'habillant d'une loque et s'armant de poignards.
Aussi d'un régiment toute bande se double.
Sitôt que la nuit tombe, il est une heure trouble
Où le soldat douteux se transforme en larron.
Matalobos a plus de troupes qu'un baron;
Un voleur fait chez lui la guerre au roi d'Espagne.
Hélas! les paysans qui sont dans la campagne

Insultent en passant la voiture du roi;
Et lui, votre seigneur, plein de deuil et d'effroi,
Seul, dans l'Escurial, avec les morts qu'il foule,
Courbe son front pensif sur qui l'empire croule!
— Voilà! — L'Europe, hélas! écrase du talon
Ce pays qui fut pourpre et n'est plus que haillon!
L'État s'est ruiné dans ce siècle funeste,
Et vous vous disputez à qui prendra le reste!
Ce grand peuple espagnol aux membres énervés,
Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,
Expire dans cet antre où son sort se termine,
Triste comme un lion mangé par la vermine!
— Charles-Quint! dans ces temps d'opprobre et de terreur,
Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur!
O! lève-toi! viens voir! — Les bons font place aux pires.
Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche... Il nous faut ton bras! au secours, Charles-Quint!
Car l'Espagne se meurt! car l'Espagne s'éteint!
Ton globe, qui brillait dans ta droite profonde,
Soleil éblouissant, qui faisait croire au monde
Que le jour désormais se levait à Madrid,
Maintenant, astre mort, dans l'ombre s'amoindrit,
Lune aux trois quarts rongée et qui décroît encore,
Et que d'un autre peuple effacera l'aurore!
Hélas! ton héritage est en proie aux vendeurs.
Tes rayons, ils en font des piastres! Tes splendeurs,
On les souille! — O géant! se peut-il que tu dormes? —
On vend ton sceptre au poids! un tas de nains difformes

Se taillent des pourpoints dans ton manteau de roi;
Et l'aigle impérial qui, jadis, sous ta loi,
Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme!

Enfin, quand on s'est rendu familiers ces deux discours, que l'on a acquis la pureté, la correction, le débit ample, d'une part; de l'autre, l'élan, la vigueur, l'aptitude aux changements de ton, il faut choisir un discours type, c'est-à-dire un discours qui soit un modèle aussi parfait qu'il est possible de l'art oratoire, où toutes ces qualités, si variées et si opposées, se trouveront réunies. On fera le même travail d'analyse. On étudiera spécialement le mouvement de façon à marquer une accélération graduée et presque insensible, depuis l'exorde à la péroraison.

Le discours de la banqueroute, de Mirabeau, sera un parfait modèle.

Messieurs, au milieu de tant de débats tumultueux, ne pourrai-je donc pas ramener à la délibération du jour par un petit nombre de questions bien simples?

Daignez, messieurs, daignez me répondre!

Le premier ministre des finances ne vous a-t-il pas offert le tableau le plus effrayant de notre situation actuelle?

Ne vous a-t-il pas dit que tout délai aggravait le péril?

Qu'un jour, une heure, un instant pouvaient le rendre mortel?

Avons-nous un plan à substituer à celui qu'il nous propose?

« *Oui,* » *s'écria quelqu'un dans l'assemblée.*

Je conjure celui qui a dit *oui* de considérer que son plan n'est pas connu; qu'il faut du temps pour le développer, l'examiner, le démontrer; que, fût-il immédiatement soumis à notre délibération, son auteur a pu se tromper; que, fût-il exempt de toute erreur, on peut croire qu'il s'est trompé; que quand tout le monde a tort, tout le monde a raison; qu'il se pourrait donc que l'auteur de cet autre projet, même en ayant raison, eût tort contre tout le monde, puisque, sans l'assentiment de l'opinion publique, le plus grand talent ne saurait triompher des circonstances... Et moi aussi, je ne crois pas les moyens de M. Necker les meilleurs possibles; mais le ciel me préserve, dans une situation si critique, d'opposer les miens aux siens! Vainement, je les tiendrais pour préférables; on ne rivalise pas en un instant une popularité prodigieuse, conquise par des services éclatants, une longue expérience, la réputation du premier financier connu, et, s'il faut tout dire, des hasards, une destinée telle qu'elle n'échut en partage à aucun autre mortel.

Il faut donc en revenir au plan de M. Necker.

Mais avons-nous le temps de l'examiner, de sonder ses bases, de vérifier ses calculs? Non, non, mille fois non.

D'insignifiantes questions, des conjectures hasardées, des tâtonnements infidèles, voilà tout ce qui dans ce moment, est en notre pouvoir. Qu'allons-nous donc faire par la délibération? Manquer le moment décisif, acharner notre amour-propre à changer quelque chose à un ensemble que nous n'avons pas même conçu, et diminuer par notre intervention indiscrète l'influence d'un ministre dont le crédit financier est et doit être plus grand que le nôtre.

Messieurs, certainement il n'y a là ni sagesse, ni prévoyance, mais du moins y a-t-il de la bonne foi?...

Oh! si des déclarations moins solennelles ne garantissaient pas notre respect pour la foi publique, notre horreur pour l'infâme mot de banqueroute, j'oserais scruter les motifs secrets, et peut-être, hélas! ignorés de nous-mêmes, qui nous font si imprudemment reculer au moment de proclamer l'acte d'un grand dévouement, certainement inefficace, s'il n'est pas rapide et vraiment abandonné. Je dirais à ceux qui se familiarisent peut-être avec l'idée de manquer aux engagements publics, par la crainte de l'excès des sacrifices, par la terreur de l'impôt, qu'est-ce donc que la banqueroute, si ce n'est le plus cruel, le plus inique, le plus inégal, le plus désastreux des impôts?... Mes amis, écoutez un mot, un seul mot.

Deux siècles de déprédations et de brigandages ont creusé le gouffre où le royaume est près de s'engloutir. Il faut le combler ce gouffre effroyable! eh bien, voici la liste des propriétaires français. Choisissez parmi les plus riches, afin de sacrifier moins de citoyens; mais choisissez; car ne

faut-il pas qu'un petit nombre périsse pour sauver la masse du peuple? Allons, ces deux mille notables possèdent de quoi combler le déficit. Ramenez l'ordre dans vos finances, la paix et la prospérité dans le royaume... Frappez, immolez sans pitié ces tristes victimes! précipitez-les dans l'abîme! il va se refermer... vous reculez d'horreur... Hommes inconséquents! hommes pusillanimes! Eh! ne voyez-vous donc pas qu'en décrétant la banqueroute, ou, ce qui est plus odieux encore, en la rendant inévitable sans la décréter, vous vous souillez d'un acte mille fois plus criminel, et chose inconcevable, gratuitement criminel, car enfin cet horrible sacrifice ferait du moins disparaître le *déficit*. Mais croyez-vous, parce que vous n'avez pas payé, que vous ne devrez plus rien? Croyez-vous que les milliers, les millions d'hommes qui perdront en un instant, par l'explosion terrible ou par ses contre-coups, tout ce qui faisait la consolation de leur vie, et peut-être leur unique moyen de la substanter, vous laisseront paisiblement jouir de votre crime?

Contemplateurs stoïques des maux incalculables que cette catastrophe vomira sur la France, impassibles égoïstes qui pensez que ces convulsions du désespoir et de la misère passeront comme tant d'autres, et d'autant plus rapidement qu'elles seront plus violentes, êtes-vous bien sûrs que tant d'hommes sans pain vous laisseront tranquillement savourer les mets dont vous n'aurez voulu diminuer ni le nombre ni la délicatesse?... Non, vous périrez et dans la conflagration universelle que vous ne fré-

missez pas d'allumer, la perte de votre honneur ne sauvera pas une seule de vos détestables jouissances.

Voilà où nous marchons... J'entends parler de patriotisme, d'élans de patriotisme, d'évocation de patriotisme. Ah! ne prostituez pas ces mots de patrie et de patriotisme. Il est donc bien magnanime l'effort de donner une portion de son revenu pour sauver tout ce qu'on possède! Eh! messieurs, ce n'est là que de la simple arithmétique, et celui qui hésitera ne peut désarmer l'indignation que par le mépris que doit inspirer sa stupidité. Oui, messieurs, c'est la prudence la plus ordinaire, la sagesse la plus triviale, c'est votre intérêt le plus grossier que j'invoque. Je ne vous dis plus, comme autrefois : donnerez-vous les premiers aux nations le spectacle d'un peuple assemblé pour manquer à la foi publique? Je ne vous dis plus : eh! quels titres avez-vous à la liberté, quels moyens vous resteront pour la maintenir si, dès votre premier pas, vous surpassez les turpitudes des gouvernements les plus corrompus, si le besoin de votre concours et de votre surveillance n'est pas le garant de votre Constitution? Je vous dis : Vous serez tous entraînés dans la ruine universelle, et les premiers intéressés au sacrifice que le gouvernement vous demande, c'est vous-mêmes.

Votez donc ce subside extraordinaire, et puisse-t-il être suffisant! Votez-le, parce que, si vous avez des doutes sur les moyens (doutes vagues et non éclairés), vous n'en avez pas sur sa nécessité et sur notre impuissance à le remplacer, immédiatement du moins. Votez-le, parce que les circon-

stances publiques ne souffrent aucun retard et que nous serions comptables de tout délai. Gardez-vous de demander du temps; le malheur n'en accorde jamais... Ah! messieurs, à propos d'une ridicule motion du Palais-Royal, d'une risible insurrection qui n'eut jamais d'importance que dans les imaginations faibles ou les desseins pervers de quelques hommes de mauvaise foi, vous avez entendu naguère ces mots forcenés : *Catilina est aux portes de Rome et l'on délibère !* Et certes, il n'y avait autour de nous ni Catilina, ni périls, ni factions, ni Rome... Mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là; elle menace de consumer, vous, vos propriétés, votre honneur, et vous délibérez!...

Ces trois discours étudiés mettront en possession de toutes les intonations qui peuvent se rencontrer dans l'expression de la pensée oratoire. Ainsi préparé, on aura à sa disposition toutes ces notes variées, et l'heure sera venue de s'exercer à l'improvisation. L'instrument étant formé et achevé, il faudra s'en servir. On commencera par s'habituer à mobiliser les notions qui forment notre défense intellectuelle, rapidement sur un point déterminé; en prenant au hasard un mot et en improvisant sur ce mot, sans se donner le temps de la réflexion et sans s'effrayer des banalités inévitables par lesquelles on débutera. Peu à peu, la parole se fera facile,

les connaissances éparses dans l'esprit se rassembleront d'elles-mêmes et l'on commencera la véritable improvisation avec un plan préalable. On improvisera un quart d'heure, au moins, en ayant soin de composer un discours complet, avec son exorde et sa péroraison. On prolongera progressivement l'improvisation jusqu'à ce qu'elle arrive à la durée normale d'une heure environ. Et de même que pour apprendre un art, le dessin, la peinture, on s'astreint à un travail continu sous la direction d'un maître, celui qui quotidiennement, avec les conseils d'un guide, se livrerait à ces exercices d'improvisation parviendrait promptement, non pas à cette facilité banale de parole qui de nos jours distingue seule les habituels parleurs de nos réunions, mais à cette maîtrise pondérée et puissante qui fait le véritable orateur.

XV

Des diverses éloquences. Chaire, barreau, tribune, enseignement. Règles particulières à chacune.

L'éloquence, quelle qu'elle soit, se manifeste en quatre catégories principales : le sermon, le discours, la harangue et la conférence.

Il y a peu de rapports entre l'éloquence sacrée et les autres genres d'éloquence.

Le prédicateur parle au nom de Dieu et il fait disparaître sa personnalité sous la majesté du sanctuaire. Il parle au milieu du silence et avec une voix peu puissante peut se faire entendre de vastes assemblées. Il n'a point d'oppositions ni d'interruptions à redouter. Il a son auditoire gagné d'avance. Libre dans le choix de son sujet, il le traite comme il veut. S'il s'indigne, quel-

harangue : discours solennel prononcé devant une assemblée, un haut personnage

que violente que soit son indignation, l'auditoire ne se révolte pas. Il est seul juge de ce qu'il doit dire et de ce qu'il peut dire. Cependant sa pensée se revêt de l'expression spéciale qui lui convient. Habile à analyser le cœur humain, son ton devient facilement lyrique. Sa phrase longue, pressurée, se replie en contours fréquents. Les mots qui la forment sont surtout suggestifs et peuvent aller jusqu'au néologisme. Sa voix, si elle n'a pas besoin d'une grande puissance, exige cette vibration intérieure, grave, un peu chantante, qui pénètre profondément au cœur. La tête renversée en arrière, dans une attitude de dignité et de réserve, le geste très sobre, il fait naître dans l'esprit des auditeurs des besoins d'admiration et d'adoration.

Tout autre est l'orateur politique. Il parle en son nom ou au nom d'un parti. Les préoccupations matérielles dominantes ne lui permettent guère d'exercer les talents philosophiques ou scientifiques qu'il peut avoir. Sa méthode de raisonnement devra être la plus simple, c'est-à-dire la comparaison; s'il est doué de puissance analytique, il ne pourra guère l'exercer que sur des faits et rarement sur des dispositions morales (états d'âme). L'expression de sa pensée sera aussi toute autre. Simple avant tout, naturelle, de premier jet, sa phrase sera rapide et

claire. Il évitera les néologismes, les mots spécialement littéraires et visera à la précision. Sa voix, au lieu de rester dans une harmonie soutenue et simple, passera facilement d'une tonalité à une autre, sera forte, aigue même, criarde rarement, vive, saccadée, allant du ton familier à la véhémence tragique. Le geste rare toujours, sera puissant, et la main continuellement mobile, animée, vivante, soulignera la parole.

S'il harangue une foule, qu'il se garde bien de jamais sortir du domaine du réel, du positif, des sentiments moyens, de tout ce qui est accessible au simple bon sens. Comme procédé oratoire, qu'il n'emploie pas le raisonnement, pas même le plus simple : affirmer suffit. Au lieu de démontrer, qu'il décrive. La description est un tableau, et la foule se prend par les sens. La phrase chargée et monotone se gonflera de longs mots sonores, dont la sonorité pourra remplacer la précision. Sa voix très forte, aussi forte qu'il pourra, devra rester dans le médium et s'émettre avec une certaine lenteur et même de la lourdeur. Tout en sa personne devra porter le caractère de la force, sans élégance, avec de la brutalité au contraire. Le geste sera le poing constamment tendu et lancé en avant. L'allure massive se fera remuante, irrégulière, abandonnée.

Si au contraire l'orateur se fait conférencier, il pourra, suivant les facultés présumées de l'auditoire, employer la méthode philosophique, disserter savamment, exposer analytiquement, ranger les arguments suivant une logique sévère, ne pas craindre de paraître systématique; on doute des gens qui doutent d'eux-mêmes. Sa phrase, de préférence classique, s'allongera en périodes équilibrées. Sa voix restera dans le médium bref et sonore d'un mouvement habituellement lent, le geste démonstratif résidera dans la main et spécialement dans l'index. Il évitera les grands élans; s'il s'adresse à des gens du monde, il aura l'air de croire qu'ils connaissent le sujet qu'il va traiter aussi bien que lui. D'un ton calme et déférent, il donnera des indications précises. Sous la déférence on sentira l'affirmation convaincue, un peu raide même. L'arme qui agit le plus puissamment sur ce genre d'auditoire est le sarcasme. Le conférencier y aura souvent recours et devra le manier habilement.

Ces remarques, évidemment générales, subissent les écarts assez nombreux provenant des tempéraments divers, mais on reconnaîtra qu'elles sont toutes fondées sur une observation exacte et en employant ces diverses catégories d'éloquence, il sera toujours bon d'en tenir

compte et de viser à y soumettre ses dispositions naturelles.

Les auditeurs aiment à trouver dans l'orateur leur idéal. Sont-ils ignorants et simples comme le vrai peuple, l'érudition, le savoir leur plaira, ils écouteront avec plaisir un homme qui leur semblera instruit et possédant tout ce qu'ils désirent et ce qu'ils n'ont pas. Ont-ils cette demi-instruction des mondains qui est la génératrice des vanités, ils souffriront difficilement toute supériorité qui s'affirme, ils y préfèreront la médiocrité qui s'efface pourvu qu'elle ne soit pas sans talent et qu'elle soit correcte. Ils aimeront l'ironie, même contre eux, parce qu'ils sont fins ou raffinés, qu'elle est un plaisir de l'esprit et qu'ils la connaissent bien. Sont-ils vraiment instruits, ils n'endureront que la simplicité. Seulement l'on peut dire que tout auditoire nombreux formé par le hasard et de gens de diverses catégories, individuellement supérieurs, ne parvient pourtant qu'à composer une moyenne intellectuelle très inférieure à la valeur personnelle de chacun, et surtout à la valeur personnelle de l'orateur qui est vraiment maître de son sujet.

Mais, s'il est surtout une catégorie de gens dont la profession exige une étude approfondie de la diction, ce sont les professeurs et les insti-

tuteurs, tous ceux dont la fonction est d'enseigner.

En effet, la chose enseignée est retenue par l'élève en proportion même de l'impression produite sur lui.

Tout ce qui est appris avec ennui n'est pas retenu. Et pour éviter la monotonie, l'ennui, par conséquent pour l'élève, un débit net, distinct, varié, clair, est nécessaire.

Quand on s'adresse à des enfants ou à des adolescents, les impressions en leurs esprits sont si fortes, il y a en eux un si instinctif besoin d'imitation, qu'il suffirait alors de leur donner l'exemple d'une parole exacte, précise, facile, d'une prononciation correcte, pour entraîner sans autres efforts chez eux le développement des mêmes qualités.

Pensez à cette chose anormale, un professeur de littérature qui ne sait pas lire et qui doit faire admirer à ses élèves, par la critique, l'analyse et la lecture à haute voix, des passages choisis dans nos grands écrivains.

Quels fruits peut produire un pareil enseignement, même de la part d'un professeur de savoir réel? Car s'il est un domaine où la façon de dire est au moins aussi importante que ce que l'on dit, c'est celui de l'enseignement.

Dans cette communication incessante d'élèves

à maîtres, quels précieux avantages ne seraient pas obtenus si ceux-ci pouvaient présenter à leurs élèves un exemple continu de langage parfait, d'élocution irréprochable, si les matières à exposer l'étaient toujours avec la méthode précise que donne l'art oratoire, et avec l'agrément que fait naître chez les auditeurs, quels qu'ils soient, le charme d'une parole harmonieuse. Ce serait le commencement de cette éducation *intégrale* dont on parle tant, qu'on comprend si peu, et qui n'existera que lorsqu'on aura trouvé le moyen de rendre l'enseignement et l'éducation, les premières fonctions de toutes puisqu'elles forment des esprits et des âmes, agréables à donner et agréables à recevoir.

XVI

De l'éloquence judiciaire. Clichés et lieux communs. Plaidoyers, réquisitoires, etc.

L'éloquence judiciaire, qui est le talent de convaincre et d'émouvoir le juge, a pour domaine les réquisitoires, les actes d'accusation, les mercuriales, les harangues d'ouverture, les adresses. Le style des mercuriales assimile ces harangues presque toujours écrites à l'éloquence académique.

L'art de peindre les hommes, c'est-à-dire la connaissance du cœur humain, un savoir profond, une expression exacte et vive, rien n'est de trop pour aider à l'accomplissement de la plus grande des œuvres humaines : la Justice. L'avocat est pour le juge un collaborateur véri-

table qui lui prépare la besogne, répand la clarté, lui rend possible la découverte de la vérité. Et aucun rôle n'est plus important. L'éloquence judiciaire qui, malheureusement, se spécialise souvent dans un langage de convention, dans un entraînement artificiel, devrait, au contraire, revêtir un caractère personnel. Toujours naturelle et sincère, prenant des aspects multiples, grave, élégante, railleuse, piquante, pathétique parfois, elle ne devra pas abuser du sentiment, mais plutôt tirer sa force de la vérité et du droit.

L'idéal du grand orateur judiciaire n'est pas celui qui s'emporte, fougueux, possédant tous les artifices de la rhétorique, modulant savamment sa voix, faisant passer dans les reins de ses auditeurs ce léger frisson d'émotion qui lui attire la reconnaissance de la foule; c'est plutôt l'orateur toujours maître de soi, déployant sans éclat une argumentation d'une irrésistible logique; ne visant pas à produire une sensation; ne s'adressant pas aux nerfs, mais à la plus haute faculté de l'homme; la raison, véritable représentant de la plus grande et de la plus abstraite des choses : la loi.

Ce qui ne veut pas dire que l'occasion le demandant, on ne puisse avoir recours à l'émotion. Car, comme le dit Edmond Picard dans son *Paradoxe sur l'avocat :*

" S'il est une éloquence qui est toute dans la voix, une autre dans la pensée, il n'en est de vraie que celle qui vient du cœur. L'artiste véritable ajoute à la nature ce qu'il faut pour impressionner profondément ; cela est exact pour l'éloquence comme pour les autres arts. Au point de vue du succès professionnel, toutes choses vont vite au Barreau, quand elles ont trouvé leur vraie direction et leur juste engrenage; mais au début le progrès y est lent; la manière et le bruit sont le propre des conscrits ou des médiocrités. Il ne faut jamais, dans un procès, être plus préoccupé de se faire valoir que de réussir, et c'est un propos fâcheux de laisser entendre d'un avocat qu'il plaide bien, mais qu'il ne persuade pas. Une légitime défiance de soi-même est le propre d'un avocat distingué, et l'époque où il doit le plus se défier de soi-même, c'est celle où, ayant acquis une grande autorité, il s'aperçoit qu'on le croit sur parole, quoi qu'il dise. Dans les procès, la première impression est périlleuse et il est d'un barbare de la suivre. Les grands avocats ne construisent pas leurs plaidoyers d'une seule pièce, mais s'en remettent pour une part à leur instinct et aux circonstances. Souvent, au Barreau, quand on n'y prend garde, on commence avec plus de talent que de procédé, et on finit par plus de procédé que de talent. Si l'on croit

avoir raison, il faut être opiniâtre : un succès y est souvent le fruit de la dernière heure. „

L'éloquence judiciaire doit surtout posséder ces qualités : clarté, brièveté, méthode, unité. Si l'on y ajoute le style, le débit et l'action oratoire, on arrive à produire les plus grands effets.

Le juge doit comprendre sans peine et vite, car il a d'autres affaires; ayant déjà passé de longues heures à écouter, son attention sera promptement fugitive. Il faut donc avant tout être clair. La question sera simplifiée, tout ce qui est accessoire devra être retranché.Certes, la science du droit et la vigueur du raisonnement sont importantes, mais la clarté proviendra surtout de la façon de composer le discours.

La brièveté accompagne la clarté, elle en provient, mais elle a aussi sa raison d'être en elle-même. Toutes les qualités de l'orateur en paraissent agrandies, rien au contraire ne leur est plus nuisible que la prolixité, surtout devant des juges, pour qui toute digression, toute répétition inutile est du temps perdu. Le détail doit être réservé à l'étude de la cause, mais ne pas entrer dans la plaidoirie. Il est évident que le désir d'être bref ne doit pas faire sacrifier les choses essentielles; la brieveté est relative et coïncide très bien avec une argumentation abondante sur les points importants. Les répéti-

tions, quand elles existent, doivent être *voulues*.

“ Je sais que je me suis répété, disait M. Thiers, mais c'est exprès, entendez-vous, c'est exprès. La première fois, c'est pour les gens intelligents, pour ceux qui saisissent tout de suite. Mais il faut parler à tout le monde, il faut se faire comprendre de tout le monde... Et la seconde fois, c'est pour les autres, qui sont la majorité. „

Pour atteindre à la brièveté, il faudra toujours avoir longtemps et soigneusement étudié sa cause ; car la parole de Pascal est vraie : “ Je n'ai fait cette lettre plus longue que parce que je n'ai pas eu le loisir de la faire plus courte „.

Ne pas avoir de méthode, ce serait affaiblir chaque preuve au moyen de nouvelles preuves et, par conséquent, avoir tort à mesure que l'on pourrait avoir raison. En effet, si le juge est obligé de passer d'un objet à un autre sans qu'il ait le temps de rien approfondir, si à chaque instant il hésite, est ramené en arrière, après avoir été poussé en avant, l'argumentation la plus plausible restera sans effet.

Quant à l'unité, il est inutile de dire que dans un discours judiciaire tout doit tendre au même but. On ne doit point sortir de son sujet, quand bien même on y serait encouragé par les applaudissements. Les applaudissements de la foule ont peu ou point d'influence sur le juge.

Quant à l'expression, il faut surtout éviter une déclamation factice et la pompe exagérée du style. Entre le style qui convient à la plaidoirie et celui des actes de procédure, il y a cette différence que dans ceux-ci il est utile et nécessaire de faire usage de la terminologie juridique et de mots techniques, tandis que pour les plaidoiries, il convient, au contrare, de n'employer ces termes qu'avec une grande réserve.

Mais ce qu'il faut fuir avant tout, ce sont les " clichés „ et les " poncifs „ qui donnent au style cette allure banale et convenue, plus à redouter cent fois que l'incorrection.

En voici une longue liste et assez complète, pensons-nous, que nous tirons des *Pandectes belges :*

" S'appuyer sur son droit; argument sans réplique; asseoir son jugement sur des bases solides; base fondamentale; débuter dans la carrière du crime; entrer dans la voie des aveux; tomber dans la déclamation; baîllonner la défense; curiosité malsaine; droits imprescriptibles et sacrés de la défense; défenseur de la veuve et de l'orphelin; noble mission de l'avocat; dénoncer à la vindicte publique; horribles détails; écume de la société; mâle éloquence; règles de la justice et de l'équité; heure de l'expiation; des faits, pas des paroles; graves fonc-

tions; frein de la loi; brillante improvisation; langage, voix de l'innocence; la justice des hommes est satisfaite; entraver l'action de la justice; levain de discorde; limier de police; esclave, vengeance, juste rigueur des lois; déjouer des manœuvres criminelles; couvert du sang de sa victime; monstre odieux; outrager la morale publique; mystère impénétrable; nostalgie du crime; œil de la justice; ordre de choses établi; perpétrer le crime avec un cynisme révoltant; probité antique; protestation au nom de la loi indignement violée; public vivement impressionné; argument puéril ne méritant pas un sérieux examen; se complaire dans des redites; exception qui confirme la règle; se réhabiliter aux yeux du monde; remarquable plaidoyer ou réquisitoire; résister aux agents de l'autorité; respect de la loi; rigueur de la loi; la magistrature est un sacerdoce; se jouer de ce qu'il y a de plus sacré; salaire du crime; ce que vous dites là n'est pas soutenable; jeter la terreur; trésors d'érudition; tribunal de Dieu, de l'opinion publique; attendre avec confiance le verdict du jury; une plume ou une voix plus autorisée que la mienne; couronnement de l'édifice; discussions byzantines; ériger en dogme; tenir haut et ferme le drapeau de...

„ Ou encore : Je fais appel à votre bienveil-

lante attention; je n'abuserai pas de vos instants; une voie pleine de périls; l'arène des partis; poser la question, c'est la résoudre; élever une digue contre le torrent, le flot montant de l'anarchie; le courant qui mène aux abîmes...

„Les métaphores incohérentes et disparates, comme : Blessure à l'eau de rose; germe d'une fissure; épanouissement d'une carrière brillante; mal empoigner le terrain de la discussion; éclairer des questions arides; s'évanouir en fumée comme un château de cartes; trancher une situation; remplir ou poursuivre un but; briser une carrière; remplir des colonnes (de journaux); parcourir des phases; faire miroiter un fantôme; écouter aveuglément; partir d'une base solide; écrirè avec l'encre de son cœur, éveiller intarissablement; est le projet circonscrit et délimité par les deux pôles opposés de la politique régnante... combien n'en entend-on pas de pareilles tous les jours...

„ Les métaphores composées de termes qui " hurlent de se voir accouplés „ : Objection subjective; situation qui s'agite; surface solide (à propos du crédit d'un commerçant); interpréter une restriction dans le sens le plus large; glisser sans toucher; prêter le flanc par tous les côtés; signer des deux mains; être rompu à toutes les délicatesses...

„ Les phrases composées de mots peu usités, mais ronflants. Est le type du genre, la phrase entendue quelque part : C'est la conséquence inéluctable des agissements primordiaux...

„ Les expressions pompeuses comme : L'austère aréopage (pour la cour de cassation), le glaive vengeur de la justice, le bouclier, l'égide, le frein, le glaive, les dépositaires fidèles, le sanctuaire des lois, le signe de l'honneur, etc. Si " naturel „ et " simple „ ne sont pas synonymes de " vulgaire „ et " trivial „, ils sont bien certainement le contraire d' " emphatique „ et " affecté „.

„ Victor Hugo, parlant d'un temps déjà éloigné de nous, disait à ce propos : " Cette langue de province qui a longtemps constitué l'éloquence du Barreau et dont usaient jadis tous les avocats, aussi bien à Paris qu'à Romorantin, aujourd'hui étant devenue classique, n'est plus guère parlée que par les orateurs officiels du parquet, auxquels elle convient par sa sonorité grave et son allure majestueuse; langue où un mari s'appelle *un époux,* une femme *une épouse,* Paris *le centre des arts et de la civilisation,* le roi *le monarque,* monseigneur l'évêque *un saint pontife,* l'avocat général *l'éloquent interprète de la vindicte,* les plaidoiries *les accents qu'on vient d'entendre,* le siècle de Louis XIV *le grand siècle,*

un théâtre *le temple de Melpomène,* la famille régnante *l'auguste sang de nos rois,* un concert *une solennité musicale,* monsieur le général commandant le département *l'illustre guerrier qui, etc.,* les élèves du séminaire *ces tendres lévites,* les erreurs imputées aux journaux *l'imposture qui distille son venin dans les colonnes de ces organes,* etc., etc. „

Un certain nombre de ces expressions n'ont que le tort d'être vieillies, elles forment cette monnaie du langage qui, à force de passer par toutes les mains, a vu s'effacer son effigie. Donc, si elles étaient d'usage dans le passé et si elles figurent dans les anciennes plaidoiries, par leur emploi trop fréquent, ayant perdu toute force, elles doivent être évitées.

Nous en avons pour jamais fini avec le genre déclamatoire; l'éloquence à larges périodes, drapée à l'antique dans de grandes phrases à effets sonores, a fait son temps. Un grand avocat aurait beau faire résonner fortement " sa poitrine d'homme „, comme l'on disait en 1830, et enfler sa " forte voix „, on accueillerait tout ce beau talent avec un ironique sourire et l'on aurait raison. Nous avons, à l'heure présente, soif de simplicité. Nos prédécesseurs ont abusé du sentiment et du sentimentalisme; il nous convient de faire appel à la raison.

De même que pour se préparer à l'action oratoire générale, nous avons recommandé l'étude analytique et la récitation à haute voix de trois discours, il sera bon, comme préparation spéciale à l'action oratoire judiciaire, de faire choix d'une plaidoirie et de l'étudier de la même façon.

Les plaidoyers de Chaix-d'Est-Ange peuvent être considérés comme les modèles du genre, non parce que de tous les avocats il fut le plus parfait, mais parce que ces plaidoiries, telles qu'elles ont été transcrites, sont composées avec le plus de méthode et peuvent ainsi offrir aux jeunes avocats un champ d'exercice où ils apprendront à se servir d'une dialectique serrée et et où ils s'habitueront à la diction qui convient.

Comme application de l'étude dont nous venons de parler, nous choisissons parmi les meilleures plaidoiries celle pour Fieschi, parce que son étendue, relativement brève, nous permet de la transcrire en entier (1).

Messieurs les Pairs,

J'espérais pouvoir épargner mes paroles à la Cour, mais Fieschi insiste; il veut que je parle, et mon devoir est de

(1) Le *Moniteur* du 28 juillet 1835 contenait l'article suivant :
Le cinquième anniversaire de la révolution de juillet a été marqué aujourd'hui par l'un des plus horribles attentats dont on puisse

me rendre. Cependant que vous dirai-je? Le crime n'est-il pas certain? Le sang n'a-t-il pas coulé? Que me reste-t-il à discuter ou à défendre?

Vous peindrai-je le caractère étrange de cet homme? Les débats vous l'ont fait assez connaître. Vous dirai-je sa vie? Plusieurs fois déjà vous en avez entendu l'histoire. Pourtant il veut que je le défende, et peut-être en effet, le faut-il encore; car le supplice qu'il endure depuis trois jours est devenu trop cruel. Bien des voix puissantes, passionnées, se sont élevées contre lui et l'ont accablé. Il faut, à cette heure suprême, le montrer à votre justice, tel qu'il est, avec ses vices et ses vertus, avec son courage et ses faiblesses, avec le bien et le mal qui se combattent en lui; c'est là ce que je vais essayer de faire en quelques mots.

Vous le savez, Fieschi vivait en Corse, dans son pays; il était berger, comme l'avait été son père; mais tout jeune encore, il s'ennuya de cette vie tranquille, et quitta le toit paternel pour aller chercher le bruit et les périls des combats.

trouver l'exemple dans les plus sanglantes pages de l'histoire : Le roi achevait la revue de la seconde ligne d'infanterie, entouré de sa belle et nombreuse famille, et d'un état-major où l'on remarquait l'élite de nos illustrations civiles et militaires : il était parvenu au boulevard du Temple et passait devant la 8e légion de la garde nationale, quand tout à coup se fait entendre une détonation semblable à un feu de peloton mal ordonné. A ce bruit succède bientôt un désordre effroyable. C'est une affreuse machine qui vient de vomir une grêle de balles sur le groupe qui entoure le roi et sa famille. Le duc de Trévise, le général Lachasse, le colonel Raffé et bien d'autres sont frappés mortellement...

Sa vie militaire, vous la connaissez aussi; dans les camps, c'était l'homme le plus industrieux du monde; en face de l'ennemi, c'était le plus intrépide soldat. Un de ses chefs a dit de lui ces paroles que l'instruction a recueillies : « On comptait toujours sur Fieschi lorsqu'il y avait quelque coup d'audace à faire ou quelque ruse de guerre à éventer. »

On vous a parlé d'une action d'éclat qui l'honore; laissez-moi vous la dire. C'était dans cette campagne de Russie dont les périls ont été très noblement partagés et très admirablement retracés par l'un de vous. C'était à Polotsk; Fieschi faisait partie d'un détachement envoyé pour défendre une position importante. L'officier qui commandait cette troupe venait de tomber mort à ses côtés; Fieschi, sergent alors, prit le commandement; blessé à la poitrine, il continua à combattre, son sang coulait, ses forces s'épuisaient, mais son courage semblait grandir. Ce sang, il le cachait à tous les yeux; sa blessure, au milieu de cette ardeur du combat et dans l'orgueil du commandement, il l'avait oubliée. Il ramène cette poignée d'hommes dont le hasard l'avait fait le chef; puis, revenu au camp, il soulève ses vêtements, et lui-même de ses mains sanglantes, fouillant la plaie, il arrache et rejette la balle qui l'a frappé. La cicatrice de la blessure lui est restée, et celle-là du moins il peut la montrer avec orgueil.

Vous savez comment plus tard il s'est jeté dans cette entreprise hasardeuse, désespérée, de Murat en Calabre : C'était, vous disait-on il y a quelques jours, un *condottiere* à la suite d'un aventurier qui menaçait de troubler la paix

de l'Europe. Ah! Messieurs, de si cruels, de si lamentables malheurs méritaient un jugement moins sévère; j'en appelle à ces nobles paroles que je trouve dans le rapport, et que je vous demande la permission de vous redire : « Un brave guerrier que presque tous les souverains de l'Europe avaient salué du nom de frère, subissait la condamnation capitale au lieu même où il avait porté la couronne... Triste et funeste exemple donné aux rois et aux nations. »

Fieschi fut, avec tous ses compagnons, victime de cette entreprise. Il fut, comme tous les autres, condamné à mort; mais on n'osa pas exécuter la sentence, et, comme les autres, il fut renvoyé dans son pays. Il arriva, sortant des prisons de la Calabre, échappé à une condamnation capitale, pauvre, dénué de tout, dans la Corse, dans ce pays dont un autre que moi aurait pu vous peindre les mœurs, dans ce pays où l'on retrouve le courage des temps héroïques, les vertus simples et hospitalières des peuples primitifs, mais où trop souvent le droit naturel remplace la loi écrite, et où l'habitude de se faire justice soi-même est considérée comme l'un des vieux privilèges, comme une des libertés héréditaires de la contrée.

En l'absence de Fieschi, des successions étaient échues, des partages avaient été consommés. Absent, on l'avait oublié. Que va-t-il faire? Il va se venger d'un partage injuste, et rétablir à sa manière l'égalité méconnue. Il prend un mulet à celui-ci, un bœuf à celui-là; et, comme pour les vendre il faut un certificat, pour achever cette réparation irrégulière et coupable, il fait une quittance et la signe

d'un nom imaginaire. C'était un crime, sans doute. On le traduit devant une Cour criminelle, et là, on le condamne à 10 ans de réclusion. Dix ans, Messieurs?... pour un homme dont la vie jusque-là avait été irréprochable, dont la vie jusque-là avait été la vie glorieuse d'un soldat? Dix ans de réclusion! Ah! Messieurs, je n'ajoute rien. J'ai été élevé plus que personne dans le respect de la justice, et plus que personne, je sais m'incliner devant ses rigueurs... Condamné, on l'envoie à Embrun. Il y passe dix années; il gagne l'estime de ses chefs; il devient chef lui-même; il dirige des ateliers difficiles, et pendant ces dix ans, il ne commet pas une faute... Je me trompe, il en a commis une, pour une femme, pour une femme qui l'a conduit ici!

Cependant, il était sorti de la maison d'Embrun. La révolution de 1830 venait d'éclater. Fieschi arrive à Paris, dans cette ville de corruption, de tentations et de crimes. A Paris, que va-t-il faire? Cet homme si absolu, comme il vous l'a dit lui-même, « que le Roi et les deux Chambres seraient venus à lui sans le faire fléchir »; cet homme, brave jusqu'à la témérité, emporté jusqu'à la violence, brutal, sauvage jusqu'au crime, comme on l'a peint devant vous, cet homme, il lui faut un maître. En vain il se débat et repousse le mot. Non, non, il lui faut un maître; il faut une intelligence qui le domine; il faut qu'il cède et qu'il obéisse; c'est ainsi qu'il est fait; et, à ce sujet, vous avez entendu, à l'audience, sortir d'une bouche ennemie une parole qu'il faut recueillir, une parole qui peint l'homme tout entier. Une femme le faisait trembler devant elle. Un

jour, ses amis viennent le chercher; elle chasse ses amis. Ils disent en vain qu'ils viennent par ordre de ses chefs; cette femme ne veut pas le laisser sortir. Elle répond « que Fieschi n'a pas d'autre chef que sa femme. » Elle lui ordonne de rester, il reste; elle lui ordonne de passer la nuit dans la maison, il se couche et y passe la nuit. Voilà le caractère de l'homme; le voilà bien avec sa brutalité, ses violences et sa faiblesse; il est dévoué à une femme, vaincu par elle, son esclave, et elle a le droit de dire : « Il n'a pas d'autre maître que moi. »

Le premier maître qu'il se donne c'est M. Caunes, dont vous avez entendu la longue déposition. M. Caunes l'emploie comme ouvrier; là, il travaille avec une assiduité parfaite, avec un zèle exemplaire. Cependant une horrible maladie se déclare, c'est le choléra, qui épouvante les populations, que le peuple, dans son ignorance, dans sa raison peut-être, croit une maladie contagieuse; de toutes parts, on fuit les approches du mal. Qui ne s'émeut, qui ne tremble d'en prévenir les atteintes? Le choléra atteint M. Caunes, M. Caunes, qui n'est pas son bienfaiteur, mais seulement son maître; Fieschi le prend, l'emporte dans ses bras, le dépose dans son propre lit, et là, nuit et jour, sans relâche, il le veille comme une mère, comme la plus tendre mère, aurait veillé son fils. Que M. Caunes aujourd'hui se rassure, et si quelque journal indiscret vient dire qu'en sortant de l'audience, il a accepté la main que lui tendait le pauvre Fieschi, la main de Fieschi mourant — qu'il ne réclame pas; qu'il ne rougisse pas; ce n'est pas la main du

criminel qu'il a serrée, c'est la main de l'homme qui autrefois lui a sauvé la vie. (*Sensation.*)

Après avoir quitté M. Caunes, Fieschi s'attache à M. Lavocat. C'était, vous le savez, dans un temps de troubles et d'émeutes; les passions politiques étaient soulevées, ardentes, implacables, mortelles. La vie de M. Lavocat était menacée; Fieschi le suit pas à pas. Un jour — et pourquoi ne dirai-je pas ces détails? — un jour, des hommes armés étaient apostés contre M. Lavocat; Fieschi le savait; il marche en avant, il s'élance sur eux, il les terrasse; et il faut que M. Lavocat accoure pour les arracher à sa colère.

Voilà ce qu'il est : vif, ardent, emporté, mais dévoué à ses maîtres et généreux pour ceux qui le sont avec lui. M. Lavocat a dit une belle et simple parole que, pour moi, j'admire. Ici même, sans se laisser troubler par l'indignation que soulève le crime de Fieschi, n'écoutant que sa conscience et la vérité pour vous parler de cet homme que tout accable aujourd'hui, il a eu le courage de vous dire : « Quant à moi, je suis son obligé plutôt que son bienfaiteur. »

Mais Fieschi a volé M. Caunes! Il a volé M. Caunes? A-t-il volé aussi M. Lavocat? Dans cette maison qui lui était ouverte tout entière, et où la confiance de son maître le laissait seul, il y avait de l'argent, de l'or, des bijoux, des valeurs de toute espèce. L'accuse-t-on jamais d'y avoir porté la main? M. Lavocat lui a prêté de l'argent : il le lui a toujours fidèlement rendu. Une fois, il lui avait demandé

50 francs; quelques jours après, lorsque M. Lavocat les lui donna, Fieschi lui dit : « Je n'ai plus besoin que de 25 francs », et il refusa le reste.

Voyons maintenant comment il a volé M. Caunes. M. Caunes lui avait confié de l'argent pour payer quelques ouvriers. Les ouvriers, pardonnez-moi ces détails, devaient, je crois, à un marchand de vin : Fieschi était chargé de le payer. Il alla trouver ce marchand de vin, et, au lieu de l'argent qu'il avait reçu, il lui offrit un billet signé de lui; le marchand de vin l'accepta, car alors Fieschi avait une place; il gagnait de l'argent, il pouvait payer; le billet fut accepté. Et voilà l'acte que l'on qualifie de vol! Non, Messieurs, ce n'est pas là un vol; c'est à peine une action indélicate, et la probité de M. Caunes a peut-être été bien sévère.

Cependant, voici quelque chose de plus grave. Vous le savez, la Révolution de juillet avait accordé des récompenses aux hommes qui avaient autrefois subi des condamnations politiques. Fieschi était de ce nombre; Fieschi avait droit à ces récompenses; personne ne le conteste. Mais dans quelle position se trouvait-il? Pauvre et malheureux, revenant à Paris à la suite de la Révolution, sans ressources, sans protections, comment fera-t-il? Comment se procurer les justifications nécessaires? C'est alors qu'il commet cette fraude qu'on lui a reprochée, qu'il n'aurait pas dû commettre, mais que tant de circonstances excusent, et que votre indulgence lui pardonnera peut-être. Aussitôt que M. Lavocat en est instruit, il lui écrit : « Si

vous pouvez vous justifier, revenez; si vous ne le pouvez pas, allez vous faire pendre ailleurs. » Mais Fieschi est trop fier pour supporter une telle parole ou pour aller mendier un pardon; le désespoir s'empare de lui; il ne revient pas.

Vous savez au milieu de quelles liaisons il vivait alors. Dans la prison d'Embrun, il avait connu la femme Petit, qui y avait été jetée, je ne sais pour quel crime, et qui, dans l'instruction a osé tenir cet étrange propos : « Je me suis abaissée jusqu'à lui pour l'élever jusqu'à moi. » Au bout de quelque temps, la femme Petit le chasse de chez elle; je me trompe, de chez lui. Les quittances sont au nom de cette femme, je le sais. Aux yeux de la loi, elle est en règle... et elle le chasse! Telle est, Messieurs, la cause du malheur de Fieschi; car vous n'oublierez pas ce qu'il a dit : « Si la femme Petit ne m'avait pas chassé, si elle m'avait donné un matelas, je n'aurais pas été chez les autres. » Et pourtant cette femme a paru dans cette enceinte; elle a levé devant la justice sa main flétrie; elle a prêté devant vous un serment qu'elle ne pouvait pas prêter; et elle, qui a connu Fieschi, qui a vécu avec lui, elle est venue ici engager avec lui, malheureux, accusé, mourant, un combat qu'il a refusé de soutenir. (*Sensation.*)

Chassé par cette femme, poursuivi par la police, sans amis, sans ressources, n'osant sortir ni se montrer, et, comme il l'a dit : « plus à plaindre que le chien qui cherche sa nourriture au coin des rues », Fieschi s'est abandonné au désespoir. Quelles réflexions cruelles devaient l'assiéger, lui qui se sentait au fond du cœur le courage,

l'énergie, la volonté de faire le bien ! Ah ! Messieurs, dans la position où vous êtes placés, au milieu de ces justes honneurs qui vous environnent, au milieu des joies honnêtes et tranquilles de vos foyers, comment vous représenter ces passions, ces angoisses, ces combats du malheureux que tout abandonne, et qui lutte seul contre la fortune ? La misère, la solitude, la souffrance, la terreur, tout l'égare... Les amitiés qui le trahissent, les lois qui le poursuivent, la société qui le rejette, il confond et maudit tout dans sa révolte contre une destinée qui l'écrase... Et bientôt le désespoir le réduit à servir tous les maîtres, à vendre son corps et son âme à toutes les puissances de l'enfer... (*Mouvement.*) Voilà dans quelle situation s'est trouvé Fieschi. Prenez pitié de lui, Messieurs, et tâchez de comprendre ces passions et ces malheurs qui sont si loin de vous.

Ce maître, auquel il est prêt à se livrer, l'a-t-il, en effet, rencontré ? S'est-il, comme il l'a dit, trouvé des hommes qui aient exploité son désespoir à l'aide de ses deux passions dominantes : la reconnaissance et la vanité ? S'est-il trouvé un homme qui, se l'attachant par des bienfaits, l'ait reçu chez lui, à sa table, l'ait recueilli dans son lit, l'ait couvert de ses vêtements, et se soit assuré ainsi son dévouement ?... Un homme qui, en l'abordant familièrement, en lui frappant sur l'épaule, en l'appelant *mon brave,* ait gagné sa confiance, lui ait révélé ses projets, y ait intéressé son orgueil, et ait irrité son courage par d'habiles défis, en lui disant : « Les fusils ne manqueront pas, vous manquerez

plutôt? » Un autre qui lui ait dit : « Il n'y a que vous au monde qui puissiez faire cela?...» Et qu'il ait été ainsi amené, conduit par la main jusqu'au crime?... Ces hommes, en effet, se sont-ils rencontrés? — C'est à vous seuls, Messieurs, qu'il appartient de le dire.

Quant à la question de savoir si c'est lui qui a conçu la première idée du crime, si c'est lui qui a proposé de construire la machine dont il avait fait le dessin, et que vous avez là sous les yeux, lui qu'aucune passion politique n'agitait, lui qui n'allait dans aucune société secrète prendre des leçons de propagande et de violences, lui qu'aucune haine particulière n'animait contre les têtes royales, — cette question, Messieurs, je l'abandonne aussi à votre sagesse.

Quoi qu'il en soit, le plan a été conçu et exécuté. Vous savez quelles anxiétés ont précédé le crime, quel trouble se peignait dans les regards de Fieschi !... Tout espoir n'est pas perdu. Il a engagé sa parole ; il a reçu l'argent, il le dit au moins ; mais, au milieu de ses agitations et de ses remords, il lui reste une lueur d'espérance : il a un ami auquel il a prêté quelque argent, qui le lui rendra peut-être ; cette somme qu'il attend, il va l'employer à sa rançon ; il va pouvoir se racheter, se retirer du complot, non pas encore, comme on lui disait, non pas comme un voleur qui emporte l'argent compté pour le crime, mais en payant les dépenses faites et en dispersant les débris de sa machine. O malheur ! Son ami n'a pas d'argent à lui donner... Le jour du crime arrive ; c'est demain... La terreur se peint

dans ses yeux, la fièvre le dévore; chacun le voit et chacun le dit. Mais à qui se confier? M. Caunes l'a abandonné. M. Lavocat l'a renvoyé; à qui s'adressera-t-il? Il va chez Sorbat, que vous avez entendu; mais Sorbat est trop jeune encore, il n'a pas d'autorité sur lui; il n'a pas d'empire sur cette âme agitée; Fieschi hésite, il va parler... mais non... il sort, et Sorbat ne surprend pas son secret. Le soir arrive; ses anxiétés continuent. Cette jeune fille qu'il aime d'un amour si tendre, amour coupable, mais qui n'a pas comme on l'a dit, commencé par un crime, il la voit passer, et alors toute son affection se réveille, et il laisse échapper ces mots : « Pauvre enfant, mon crime va te rendre orpheline ». Oh! Messieurs, que ne puis-je vous répéter ce qu'il m'a dit à moi, avec ses paroles si énergiques que rien ne saurait remplacer? Que ne puis-je vous montrer ses combats, ses douleurs, ses angoisses quand le moment terrible approche?... Il me semble que vous prendriez pitié de lui.

Cependant il regarde; sa vue troublée a reconnu M. Lavocat, les camarades de sa légion. Tirera-t-il sur eux? Non, non, par un mouvement subit il dérange sa machine; il s'élance vers la porte, il la dégage... mais un roulement se fait entendre; M. Lavocat disparaît, et voici venir le roi : toute espérance est perdue. Ah! Malheureux! La main de Dieu s'est retirée de toi; une puissance infernale t'entraîne, te pousse, te perd... Le temps presse; plus d'hésitation! plus de retard!... Son serment!... Le roi paraît... Vous savez le reste. (*Mouvement prolongé.*)

Avant de confesser son crime, il faut le dire, Fieschi a résisté longtemps. On l'amène dans sa prison, le crâne ouvert, le front brisé, tout inondé de sang, mais résolu, inébranlable, attentif à tout ce qui se passe autour de lui. Des soins habiles et religieux le rappellent à la vie. Il subit un traitement plus cruel et plus douloureux mille fois que sa blessure elle-même; la main des gens de l'art pénètre et fouille jusqu'à sa cervelle; on arrache les os à cette tête brisée; les mains serrées froissent le drap qui le couvre, il ne fait pas entendre un cri, pas un frémissement. Quand sortent les médecins, le magistrat paraît, l'interroge, le presse; il refuse de se nommer; il donne à la justice de fausses indications.

Tout à coup un homme survient; il ne l'a pas vu depuis une année. Il se place là, en face du malheureux, qui le reconnaît et frémit. Puis il sort pour revenir bientôt, et alors, de cette voix amie que Fieschi n'avait pas entendue depuis si longtemps, de cette voix qui allait à son cœur : « Me reconnaissez-vous », dit-il. — Non, dit avec effort le blessé, je ne vous reconnais pas. — Quoi! vous ne me reconnaissez pas? » Et Fieschi, se soulevant avec peine : « Non, dit-il, êtes-vous de Lodève? » Alors, M. Lavocat lui tendant la main, saisissant la sienne sous la couverture et l'étreignant avec force : « Fieschi, vous ne me reconnaissez pas? » dit-il. C'en est fait, Fieschi ne peut plus se contenir; il se retourne, mais il est vaincu et les larmes inondent ses yeux. Il déclare son nom et plus tard il fait des aveux. (*Fieschi verse d'abondantes larmes.*)

Est-ce là, comme l'a dit M. le Procureur général, une inspiration généreuse? Est-ce là le cri de sa conscience? Et s'il en est ainsi, ne lui en tiendrez-vous pas compte? Faudra-t-il le frapper comme l'homme endurci qui persiste dans son crime, qui s'en vante, qui ne veut rien dire et qui meurt avec son secret? Votre justice ne le voudra pas.

Mais ces aveux de Fieschi n'étaient-ils qu'un calcul? A-t-il, comme on le disait hier, voulu seulement racheter sa vie? et lorsqu'on lui disait sur son lit de douleur, dans son cachot: « Prenez garde, tout n'est pas perdu pour vous... Le roi est puissant », Fieschi a-t-il fait ce calcul: Oui, je suis un grand coupable; mais il faut tout dire, ma vie est à ce prix, et je vais parler? Est-ce là ce qui a dicté ses aveux? Et quand il en serait ainsi?... Écoutez-moi, Messieurs, et soyez indulgents à mes paroles, car je me sens troublé de ce que je vais dire, moi qui suis peu enclin à stipuler le prix de tels services et à demander des récompenses pour de pareilles trahisons. Une machine éclate elle porte la mort auprès du roi, de ses fils, dans les rangs de son escorte; des citoyens ont été frappés. Le pays s'émeut alors; ceux qui gouvernent comprennent le danger; des lois sévères sont portées; tout est-il fini? Les passions tout à coup sont-elles calmées? Ce flot débordé est-il rentré dans son lit? Oui, il y a une apparence de calme que nous devons à vos lois; mais au fond vivent encore des haines ardentes, implacables. Peut-être, hélas! en ce moment même, loin des yeux de la police qui

l'ignore, dans quelque réduit obscur, se trouve-t-il encore un homme tourmenté par des pensées de mort, d'assassinats et de bouleversements. Mais un homme seul est incapable d'achever de pareilles entreprises. A celui qui médite de tels crimes, il faut une voix amie qui le soutienne, une main complice qui l'assiste. Il le sent et il hésite. A qui m'adresser? pense-t-il. Où trouver un autre moi-même? Où trouver une haine aussi résolue, un bras aussi sûr, une bouche aussi discrète?... Livrer mon secret à un homme qui un jour peut-être, jeté dans les cachots, pressé de questions, voyant un rayon d'espoir pénétrer jusqu'à lui, dira un mot, jettera mon nom, et livrera ma vie pour racheter la sienne?... Non, non... Alors ces machinations solitaires avortent, faute de pouvoir trouver de sûrs confidents; et c'est là ce qui, plus d'une fois peut-être, dans ces temps malheureux, a protégé la vie sacrée du roi et notre salut avec elle.

Mais si, après avoir obtenu d'un coupable des aveux qu'il a cru livrer comme la rançon de sa vie, la justice le frappe sans pitié et l'envoie à la mort, il y aura là pour les artisans de conjuration une leçon dont ils sauront profiter. Bien sûrs désormais du silence, ils pourront chercher et trouver des confidents : « Mon complice ne me trahira pas, diront-ils, car il sait bien que la grâce qu'on lui laisserait entrevoir pour prix de ses aveux ne serait pour lui qu'un faux espoir. Je suis tranquille et je puis agir. »

Oh! je le sais, Messieurs, bien des difficultés vous entourent. Fieschi a commis un crime effroyable, mais enfin

il a dit la vérité, du moins l'accusation le proclame; si ses paroles vous ont servi, si la justice en a profité, la justice ne voudra pas avoir reçu de lui un service qu'elle n'aura pas payé; et quelle justice, Messieurs? une justice toute puissante, dont rien ne lie les mains souveraines, et qui ne doit compte qu'à elle-même de ses arrêts. C'est avec douleur, avec honte, mais avec confiance, que je viens demander ici le prix du sang; c'est mon devoir; vous m'avez imposé cette défense, n'était-ce pas mettre cet homme sous ma garde, et me dire de chercher pour lui tous les moyens de salut? Ce qu'il n'osera pas dire, lui qui vous demandait la mort, j'ai dû le dire pour vous demander sa vie.

J'ai fini, Messieurs, votre attention religieuse m'est venue en aide, votre haute raison a compris mes paroles. Eh! qui donc pourrait s'y méprendre? On veut, disait-on hier, présenter Fieschi à notre admiration, et lui tresser des couronnes... On veut que sa marche vers l'échafaud soit une marche triomphale?... Non, non, défenseurs de Pepin, vengeurs éloquents de la morale publique, rassurez-vous! Autrefois on pouvait orner de bandeaux les victimes humaines; car elles étaient innocentes, et leur tête, avant de tomber, pouvait porter des couronnes; mais Fieschi a commis un grand crime, et personne ici, que je sache, ne songe à en atténuer l'horreur. Rassurez-vous, si quelque génie sage et puissant ne vient pas écarter vos présages; si l'échafaud dont vous parlez, déjà se dresse pour lui, sa mort ne sera pas un triomphe. Mais si vous avez le droit

de lui parler de son crime, et même de son supplice, j'ai au moins le droit, à mon tour, de lui rappeler les actions généreuses de sa vie, d'apporter cette consolation à son malheur et de préparer cette justice à sa triste mémoire. S'il doit mourir, qu'il ne marche pas à la mort escorté seulement de malédictions et d'outrages, et désespérant de la bonté de Dieu, comme il a désespéré une fois de la pitié des hommes! (*Sensation prolongée.*)

XVII

L'avocat. Qualités spéciales. Voix. Diction. Attitude.

Pour l'avocat, l'action oratoire n'a pas l'importance qu'elle a pour l'orateur politique; elle doit être maintenue en de justes bornes. Cependant en cours d'assises, elle peut reprendre ce rôle prépondérant que lui a attribué Démosthène. D'ailleurs elle est la résultante de toutes les forces du discours. Elle en est la vie. Elle donne à la voix l'émotion, au geste sa grandeur; elle établit entre les juges, l'auditoire et l'orateur cette sorte de communication irrésistible qui fait naître dans les cœurs le même sentiment. Donc, en dehors des grandes causes, l'action chez l'avocat sera sobre. Le geste, qui sert d'appui à la voix, sera contenu et rare. Où l'animation pourra être

constante, ce sera dans le regard. Plus le geste est contenu, plus l'attitude est simple, et plus la physionomie prend d'expression. Il faut acquérir de bonne heure l'habitude de s'exprimer surtout par elle, et garder les gestes comme réserve pour les élans passagers du discours. L'attitude a aussi une importance hygiénique. L'avocat est debout; qu'il ait soin de se tenir de façon à ne pas gêner la respiration, c'est-à-dire en portant le corps non sur les deux jambes à la fois, mais sur une seule, dans la position dite " au repos ", qu'il pourra d'ailleurs examiner en regardant les statues de nos musées.

Il va sans dire que l'avocat saura parler et qu'il devra avoir acquis tout le mécanisme du langage, qu'il pourra ménager sa voix de façon à faire de sa profession un exercice salutaire et non une cause de maladie. Tout ce que nous avons dit sur la diction, la voix, l'hygiène de la voix, s'applique ici. Nous y revenons encore et nous complétons nos préceptes sur le mécanisme du langage par de nouvelles remarques à propos de la prononciation.

Une bonne prononciation a un avantage indirect, un avantage hygiénique. Si vous prononcez bien, si la voix est bien émise, chaque mot bien découpé par l'articulation, vous devez parler sans vous fatiguer. Vous aurez obtenu les plus

grands effets avec la plus petite dépense de force. Quand les études de diction n'auraient que le seul résultat d'apprendre à parler sans se fatiguer, elles auraient rendu un immense service à ceux que leur profession oblige à parler en public.

Parlez lentement, très lentement, en appuyant vigoureusement sur chaque syllabe. Il faut que vous ayez l'air de vouloir faire entrer chaque mot dans la tête de ceux qui vous écoutent. Ne craignez pas de parler trop lentement; si vous articulez bien, vous ne paraîtrez pas parler avec lenteur. Cette lenteur savante de l'articulation est du plus grand effet; elle ne s'acquiert que par l'étude. Elle modère la voix, sans rien lui enlever de sa force; elle ménage l'attention de l'auditeur en lui distribuant les sons dans la mesure qui convient à ses nerfs auditifs; elle ménage les forces mêmes de l'orateur en lui permettant une respiration régulière et soutenue.

Une bonne prononciation oblige à bien respirer. Et, bien que la respiration soit l'acte le plus naturel, le plus contenu, le plus absolument nécessaire, nous respirons ordinairement assez mal.

Pour dire bien, il faut respirer aux virgules, en comptant un temps, respirer aux points et virgules, en comptant deux temps, et respirer aux points, en comptant trois temps. Il faut, par ce

moyen si simple qui renferme tout le secret de la diction, changer sa voix. Chaque fois que l'on respire, on change l'intonation, on varie ses effets, on se repose, on reprend du souffle; car le souffle est ce qui manque toujours et ce qui fait le plus souffrir l'orateur lorsqu'il le sent manquer; on monte le diapason au départ du discours, on monte, on monte, et voilà qu'on ne peut plus aller.

Quant à l'entraînement intellectuel qui forme un bon avocat, nous ne pouvons mieux faire que de citer ici quelques-uns des conseils que M. Herman de Baets donnait à ses jeunes confrères du Barreau de Gand, dans une causerie sur “ l'art de parler „.

Déplorant, lui aussi, cette spécialisation outrée qui caractérise notre époque et la diminue, il parle en ces termes de ce que le jeune avocat doit faire pour se rendre capable de gagner des procès.

“ Il semble, à première vue, que la grande difficulté pour l'improvisateur consiste dans la peine de trouver l'expression.

„ Un peu de réflexion fait disparaître cette impression. Il est aisé de reconnaître que ce qui manque aux orateurs embarrassés, ce ne sont pas les mots, ce sont les idées, surtout les idées nettes.

„ Plaider, parler, c'est émettre une série de jugements.

„ Or cela suppose la possession d'une foule de notions. Il ne suffit pas de connaître son affaire. Il faut, en dehors des idées de l'affaire, en avoir une infinité, surgissant au moment voulu. Il faut constamment mettre les idées du procès en rapport avec une infinité d'autres idées et pour chaque rapport dont une donnée de la cause constitue un des termes, posséder le second terme. Il est donc indispensable de disposer, pour employer une expression célèbre, d'un mobilier intellectuel très riche, d'avoir immensément d'acquis.

„ Il faut observer toujours beaucoup, voir, entendre, toucher, goûter même et flairer.

„ Il faut lire, beaucoup, toujours, c'est-à-dire profiter de l'observation des autres, condensée dans les livres.

„ Lire des livres de droit, sans doute, mais ne pas s'en contenter. Celui qui se confine dans les livres d'une seule science devient forcément un déséquilibré, un maniaque. Le spécialiste est un reclus, un monomane.

„ Lisez les journaux, lisez les revues, lisez les romans, lisez les poésies.

„ Lisez des ouvrages scientifiques : étendez votre curiosité à toutes les branches de la science

humaine : hardiment, quoi qu'en dise la vieille école ; quoique, stupidement, elle vous menace de passer pour superficiel.

„ J'ai gagné des procès, très gaiement, en grande partie pour avoir connu la formule de l'Elixir de Garus et les indications thérapeutiques de la liqueur de Fowler. Je me suis félicité d'avoir lu l'étude d'un ingénieur sur le rôle des poussières dans les explosions de charbonnages.

„ Comment discuter une expertise, si l'on ne possède les notions techniques, si l'on ne comprend les termes employés ?

„ Et tous les jours nous sommes appelés à discuter mécanique, physique, chimie, anatomie, médecine.

„ Faudra-t-il, par crainte du superficiel, plaider journellement sur des sujets dont on ne connaîtra mot ?

„ Est-il rien de sot comme un avocat dissertant à propos d'un accident de machine, sur la *lex aquilia* et l'art. 1382, ne distinguant pas une bielle d'une manivelle ? ou faisant de savantes considérations sur un empoisonnement par la strychnine et s'interrompant pour demander à l'expert si un alcaloïde est un sel comme le vert-de-gris ?

„ Papillonnez, lisez au hasard de la rencontre d'un livre, d'un article de revue ; lisez tout ce qui vous tombera sous la main de scientifique ou

d'artistique : il en restera toujours quelque chose.

„ Mais, toutes ces choses lues, toutes ces choses observées, ne les laissez pas dans l'état cahotique de leur amoncellement successif au hasard.

„ Ramenez les lectures d'aventure à l'unité par l'étude des traités élémentaires sur chacune des sciences. Rendez-vous un compte rigoureux de la terminologie.

„ Les notions fondamentales seront des centres d'attraction autour desquels se classeront, d'après la loi des affinités logiques, les connaissances acquises *per modum lusus*.

„ Vous ne deviendrez ni médecin, ni physicien, ni chimiste, mais vous serez à même de comprendre le langage de ces gens-là et d'approfondir, au moment voulu, le coin de science qu'il faudra scruter avec eux. Vous ne parlerez pas de tendons quand il s'agira de muscles, de veines, quand il s'agira d'artères, vous ne confondrez pas le pont aux ânes avec la quadrature du cercle.

„ “ Perte de temps! „ me diront tous ces grands occupés qui usent leurs heures à ne rien faire.... Eh bien, non! gain de temps. Ces lectures se font dans les moments perdus, en chemin de fer, durant ces minutes trouvées avant le dîner.

L'homme curieux de s'instruire lit dix pages d'histoire naturelle pendant qu'un autre baille aux corneilles; il s'habitue à lire, à analyser, à voir clair. Et quand il ouvre Zachariœ, il comprend en dix minutes ce que son rival spécialiste met une heure à déchiffrer.

„ L'avocat comme la femme de Molière doit avoir " des clartés de tout. „

„ Mais des clartés, entendons-le bien; pas des obscurités : des notions nettes, précises.

„ Dans l'état de nos mœurs, plus que jamais, dans l'état des fonctions de l'appareil judiciaire, il faut que l'avocat connaisse la surface de tous les objets d'investigation scientifique, qu'il ait la notion nette de toutes les superficies, ce qui est tout autre chose qu'une notion superficielle *de omni re scibili.*

„ Il doit être prêt, par la connaissance des données fondamentales à s'assimiler les questions les plus spéciales. L'influence sociale, politique du Barreau, ne tient-elle pas précisément à ce que nous avons, par exercice et par habitude, le don de nous mouvoir sur tous les terrains.

„ Prenez donc cette habitude de vous assimiler les matières les plus diverses. Mais gardez-vous du superficiel. Ayez un bon auteur élémentaire pour chaque branche. Et après chaque lecture, ouvrez votre traité, rattachez la connais-

sance nouvelle, d'où qu'elle vienne, aux principes fondamentaux, comme vous faites après avoir lu un article d'une revue juridique : vous la rapprochez de Zachariœ, de Baudry Lacantinerie, de Lyon-Caen et Renault.

„ Ce n'est pas tout d'acquérir des notions, il faut, répétons-le, les acquérir nettes, précises.

„ Ne vous contentez pas d'observer, ne vous contentez pas de lire. Ecrivez beaucoup, écrivez sur toutes sortes de choses. Ecrivez sur le droit, écrivez sur l'économie politique, écrivez sur l'histoire, écrivez sur les sciences les plus étrangères à votre profession. Ecrivez des boutades, composez des romans... faites des vers.

„ Oh! je ne vous demande pas de publier vos œuvres complètes. Ecrivez pour vous, pour votre exercice, pour votre instruction, mais écrivez.

„ Déchirez vos manuscrits, s'il vous plaît; mais écrivez.

„ Vous venez d'étudier une question quelconque, il vous semble avoir trouvé la solution; prenez la plume.

„ Vous éprouvez un sentiment au sujet de quelque événement. Prenez la plume!

„ Essayez d'exprimer votre idée, votre sentiment. Analysez! Reproduisez! „

Ciceron donne des conseils analogues lors-

qu'il offre comme exemple, aux avocats de son temps, les Grecs, qui déjà étaient " les anciens „, et qu'il fait ainsi ressortir l'unité de l'art oratoire (1).

" Les anciens me paraissent avoir eu des idées plus grandes, et avoir vu bien au delà de ce que nos esprits peuvent saisir ct comprendre, lorsqu'ils ont dit que tout ce qui existe au-dessus et au-dessous de nous ne forme qu'un grand ensemble réuni par la même force et dont toutes les parties se tiennent et sont enchaînées par la même loi de la nature. En effet, il n'est pas une espèce qui puisse se soutenir et subsister si on la sépare des autres; et toutes les autres, si elles sont privées d'une seule, ne pourront conserver leur vie et leur éternelle existence.

„ Si ce vaste système, si cet ordre immense des choses est au-dessus de l'intelligence des hommes, c'est au moins un mot bien vrai de Platon, et ce mot, Catulus, n'est sûrement pas nouveau pour vous, que toutes les sciences, toutes les connaissances humaines, tous les arts que nous cultivons sont attachés par un lien commun qui les rassemblent; car celui dont la raison est assez forte pour découvrir les rapports des effets aux causes, reconnaît bientôt,

(1) Cicéron. *De l'orateur.*

en effet, cet admirable ensemble, ce concert que forment toutes les sciences réunies.

„ Si c'est encore là une pensée trop élevée pour nous qui rampons sur la terre, du moins sommes-nous obligés de connaître, de posséder l'art auquel nous nous sommes consacrés et que nous professons. Je le dis donc, l'éloquence est une, à quelque sujet qu'elle s'applique, quelque région qu'elle parcoure. „

XVIII

Des grands orateurs. Qualités du discours. L'éloquence contemporaine. Derniers conseils.

Les grands écrivains et les grands orateurs aiment assez à faire croire que leurs œuvres leur coûtent relativement peu de travail et d'effort, qu'ils produisent pour ainsi dire spontanément, qu'ils sont en quelque sorte en dehors des nécessités naturelles. Il y a, au moins, exagération.

Il serait beaucoup plus utile de montrer par quels efforts, par quel travail incessant, par quelle énergie, énergie proportionnée à la puissance de leurs dons naturels, ils sont arrivés à cette production qui paraît spontanée.

Par art oratoire, nous n'entendons pas, comme on l'a vu, la rhétorique. Nous n'avons pas l'in-

tention de préconiser les vieux moyens, de donner comme idéal l'art pompeux des grands développements oratoires, des maigres idées noyées dans un déluge de grands mots, et des jolies fleurs de langage délicatement parsemées le long du discours comme des massifs odorants à travers un jardin. Ce serait absolument le contraire de notre pensée.

En effet, en dehors des règles pratiques, pour ainsi dire physiologiques qui ont rapport à la voix, à la prononciation, à l'accent, tout dépend de la personnalité de l'orateur et de l'action des circonstances sur lui. Les belles divisions oratoires, les fleurs choisies du beau langage, la parfaite méthode de bien dire peuvent devenir les causes principales d'insuccès devant un public peu fait pour les comprendre. L'orateur doit être un protée, qui, suivant l'occasion, prend toutes les formes et adapte avec précision sa personnalité aux multiples manières d'être des différents publics. Si vous n'avez jamais été applaudi que par vos amis, ou par ceux qui partagent vos idées, vous n'avez là aucune preuve de votre talent. Nous sommes tous portés à trouver éloquent celui qui dit à peu près bien ce que nous pensons. Il faut, au contraire, un exceptionnel talent pour imposer aux autres son opinion, pour la faire triompher contre des habi-

tudes d'esprit, des procédés anciens de jugement, et peut-être même contre l'intérêt personnel. Celui qui, par la parole, lutte contre l'intérêt et triomphe, celui qui a fait naître dans l'esprit de son semblable une pensée de dévouement, oh! celui-là, il n'y a aucun doute, est un grand orateur.

Pour savoir bien parler, il faut savoir écrire. Il n'est pas nécessaire d'être un styliste, mais une certaine aptitude à composer la phrase est indispensable; ce qui fait la supériorité des discours des orateurs de la Révolution et de 1830, sur ceux des orateurs d'à présent, c'est que tous avaient passé par la culture des lettres; tous avaient été écrivains.

Prenez un discours de Mirabeau, de Barnave, de Vergniaud, de Benjamin Constant, de Foy, de Berryer et comparez-le aux meilleurs des orateurs du temps présent, et vous serez convaincus de la vérité de ce que nous avançons.

Donc, voulez-vous arriver à parler facilement, avec attrait pour ceux qui vous écoutent, commencez par acquérir une grande souplesse de style. Ecrivez sur tous les sujets que vous voudrez traiter ensuite par la parole, rompez-vous à toutes les difficultés de la langue; écrivez même les discours que vous devez prononcer; puis apprenez à lire, et pour cela commencez

par le commencement, c'est-à-dire par l'étude de la prononciation. Quand vous aurez acquis une émission de voix correcte, une articulation énergique, le reste sera facile.

Il faudra vous exercer à diriger votre voix, ce qui ne peut se faire que lorsque par l'émission vous donnez aux sons leur valeur exacte.

Beaucoup de professeurs recommandent de tenir le larynx immobile, ce qui cause une rigidité désagréable. Il ne doit être tenu immobile qu'en tant qu'il est nécessaire pour opposer résistance à la pression de l'air.

Un défaut général est de ne pas assez ouvrir la bouche. Contre ce défaut, les conseils suivants sont utiles :

1° Placez-vous devant un miroir et ouvrez la bouche aussi large que possible, de façon à bien voir la langue, le palais et l'arrière-gorge, et fermez-la. Recommencez plusieurs fois.

2° Ouvrez la bouche de la largeur de deux doigts, tirez le coin des lèvres jusqu'à ce qu'elles s'amincissent puis, tout d'un coup, avancez-les comme pour siffler. Le changement doit être rapide et brusque.

3° Le même exercice, la bouche fermée.

Ces exercices servent de gymnastique à différents muscles que dans la vie ordinaire on emploie peu.

Toujours la régularité.

Il en est dont la langue étant un peu trop grosse finit par étouffer la voix et empêcher toute sonorité. Voici quelques-uns des exercices les plus efficaces :

1° Toujours devant un miroir. Tirez la langue autant que possible, retirez-la, la laissant à plat et basse et touchant les dents inférieures.

Recommencez plusieurs fois.

Les lèvres et la mâchoire inférieure doivent être entièrement immobiles.

2° Mettez le bout de la langue sur le devant des dents inférieures et tirez-la autant que possible. Retirez-la brusquement.

3° Tenez la racine de la langue aussi plate que vous pouvez, levez le bout et poussez-le perpendiculairement et lentement vers le palais. Abaissez-le graduellement jusqu'à ce qu'il retombe et revienne à plat.

4° Le bout de la langue étant levé, comme il vient d'être indiqué, remuez-le d'un côté à l'autre de façon à décrire à peu près un demi-cercle.

Régularité toujours. Prendre garde de ne pas se fatiguer. Au commencement surtout, les deux derniers exercices paraîtront impossibles, et la langue se livrera à toutes les contorsions imaginables. Peu importe, en quelques mois on y parvient et le résultat en vaut la peine.

Quand vous commencez soit à parler, soit à lire, il faut prendre la voix dans les tons bas et parler, ou lire lentement. Si vous parlez haut et vite, l'attention de l'auditeur sera vite fatiguée. Il faut que lorsque vous commencez on prête l'oreille et l'on prêtera d'autant plus l'oreille que vous baisserez la voix. Cette remarque nous paraît importante, car on fait généralement tout le contraire. On se lance dans la carrière, de toute la force de ses poumons, on s'essouffle, et à la fin, où les tons hauts sont indispensables, on n'a plus que " les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint „.

Il va sans dire que dans une discussion violente, s'il s'agit de surmonter le tumulte, il faut faire appel à toute sa puissance vocale : mais dans les circonstances ordinaires le silence règne, point n'est besoin de s'époumonner.

Le mouvement de votre débit doit s'accélérer à mesure que vous parlez. Pour que l'oreille qui vous écoute, continue à vous écouter, il faut que les sons lui arrivent avec des intonations variées tantôt fortes, tantôt douces, mais toujours avec une plus grande intensité; et à la fin de votre discours, ou de votre lecture, vous pouvez vous laisser aller à toute l'énergie de votre tempérament, si vous avez un tempérament énergique. Bref, c'est le moment, où, suivant l'expres-

sion vulgaire, on peut, sans danger, *s'emballer*.

Cette règle de l'accélération du mouvement s'applique pour chaque phrase en particulier.

Dans un tableau il y a un objet que le peintre fait ressortir plus vivement que les autres, qu'il met en saillie, tandis que d'autres sont laissés dans l'ombre. La phrase est un tableau, et la voix est le peintre qui prononce les mots, selon les nuances de la pensée.

Le sujet doit être dit dans le médium ; les incidences plus bas, le verbe un peu plus haut que le sujet. Ainsi dans cette phrase :

Ton livre est ferme et franc, brave homme; il fait aimer.

le mot " livre „ est légèrement accentué, — l'apposition " brave homme „, dite en baissant la voix, et le verbe " il fait „ énergiquement prononcé.

Au fond, la meilleure recette pour bien lire, une fois qu'on a acquis le mécanisme de la parole, c'est d'être très intelligent. Cela n'est pas l'affaire du professeur de diction. Quelque charme que vous ayez dans la voix, quelques dons de lecteur que la nature vous ait donnés, vous ne lirez jamais bien, si par intuition ou par analyse, vous ne pénétrez, pour l'exprimer, au fond de la pensée de l'auteur.

Une autre observation. — Quand il fait beau,

par une belle journée de soleil, les objets se dessinent nettement aux yeux; les contours en sont parfaitement arrêtés et frappent distinctement le regard. L'atmosphère vient-elle à se troubler, le vent à s'élever, le temps est-il brumeux, les contours disparaissent et seuls, les objets les plus volumineux émergent.

Il en est de même dans la diction. Lorsque, parlant dans les conditions de la vie ordinaire, vous exprimez des pensées moyennes, tous les mots doivent être nettement prononcés. Chaque syllabe doit avoir la valeur qui lui est propre; toutes les règles de la diction doivent être observées. Mais si le vent de la passion vient à souffler, les règles ordinaires disparaissent; certains mots glissent rapides, s'effacent dans la véhémence du débit et, au contraire, le mot principal jaillit avec plus de violence.

Prenons comme exemple, cette phrase de Mirabeau :

“ Oh! si des déclarations moins solennelles ne garantissaient pas notre respect pour la foi publique, notre horreur pour l'infâme mot de banqueroute, j'oserais scruter les motifs secrets et peut-être, hélas, ignorés de nous-mêmes qui nous font si imprudemment reculer au moment de proclamer l'acte d'un grand dévouement, certainement inefficace, s'il n'est pas rapide et vraiment abandonné. „

Le mot principal est " horreur „, et la voix et l'accentuation doivent le faire dominer tous les autres. Dans cette phrase, le premier membre doit être prononcé d'un ton assez élevé, parce qu'il est plein de passion, et le second, dans le médium, parce qu'il est moins passionné.

Dans une simple exposition, la qualité première est la netteté, qui s'obtient par l'articulation seule.

Là surtout, se bien garder de débuter sur un ton trop élevé; car alors la respiration ne tarde pas à devenir difficile. La fatigue des organes de la respiration se communique à l'organe de la pensée, au cerveau ; et si vous improvisez, les conséquences en sont graves. Vous ne parvenez plus à exprimer avec clarté votre pensée, le mouvement de votre discours se ralentit, vous vous embrouillez, et comme vous êtes lancé, que vous vous trouvez dans l'obligation de dire quelque chose ou de vous arrêter court, vous en arrivez parfois à dire le contraire de ce que vous vouliez.

Cela vient tout simplement de ce que vous ne savez pas diriger votre voix. Vous vous fatiguez et la fatigue des organes empêche le fonctionnement du cerveau : et le cerveau arrêté, rien ne va. Evitez, avant tout, la précipitation dans le débit : articulez soigneusement, arrêtez-vous

aux points, de façon à ce que la respiration soit complète. Si c'est un discours que vous avez à dire, que l'on sente déjà à votre manière de prononcer “ Messieurs „, à quel genre ce discours appartiendra. Avez-vous un mot à mettre en relief, une pensée ou fine ou ironique à exprimer, mettez un temps, que votre attitude, votre regard fassent prévoir ce que vous allez dire.

Dans les silences dont vous devez entrecouper vos phrases, la voix doit être remplacée par la physionomie; il y a des façons de se taire qui n'en sont pas moins éloquentes.

Il ne faut jamais parler pour les personnes qui se trouvent auprès de vous, mais au contraire aux personnes les plus éloignées, certain que vous êtes que si celles-ci vous entendent distinctement, les autres vous entendent encore mieux.

Si vous avez le bonheur d'avoir une voix belle et forte, ample et sonore, vous aurez d'autant plus besoin de l'articulation, autrement le son mange la forme, et le langage se transforme en bruit.

Servez-vous de votre voix dans les passages qui prêtent à l'émotion. Le timbre de la voix a, dans ces cas-là, des effets extraordinaires. Nous avons vu des gens pleurer à la seule audition d'une voix dont ils ne comprenaient pas les paroles.

Il y a des artistes dont toute la valeur est dans le timbre de leur voix; aussi émeuvent-ils quoiqu'ils disent, et de quelle façon qu'ils le disent.

La voix masculine produit une plus grande sensation sur les nerfs des femmes, que sur ceux des hommes, et le contraire est tout aussi vrai.

Quand on a la voix faible, on peut, par des exercices de prononciation sur les voyelles, en augmenter le volume; mais une voix forte est moins nécessaire qu'on ne le croit; avec très peu de voix, on peut parler devant de grands auditoires et se faire entendre de tous, grâce à l'articulation.

Si on a la voix basse, on doit faire des exercices sur les notes hautes, et si on l'a aigue, on doit l'exercer sur les notes basses.

Toutes ces conditions remplies, vous faites œuvre d'art. Et l'œuvre d'art est le fruit d'un long travail. Ce qui est beau, comme ce qui est juste, est une conquête. Et c'est seulement alors que vous ressentez et goûtez les plaisirs de la jouissance esthétique. Produire une belle œuvre, un beau discours fait naître en soi, en dehors de toute autre considération, la plus intime sensation qu'il est donné à l'homme d'éprouver. Et comme le dit Taine :

" Lorsque l'homme a pourvu à sa nourriture, à son logement, à son habillement; lorsqu'il s'est

défendu contre la mauvaise saison, la disette et les maladies; lorsqu'il a inventé, exercé les différentes sortes d'industries et de commerce; lorsqu'il a perpétué son espèce et s'est protégé contre les violences des autres hommes; lorsqu'il a formé des familles et des Etats, établi des magistrats, des fonctionnaires, des constitutions, des lois et des armées; après tant d'inventions et de labeur, il n'est pas sorti de son premier cercle, il est encore un animal, mieux approvisionné et mieux protégé que les autres; mais il n'a encore songé qu'à lui-même et à ses pareils. A ce moment une vie supérieure s'ouvre. „

L'art est une des voies qui mène à cette vie supérieure, qui transforme l'*animalité* en *humanité*, suivant la belle expression des anciens; car être artiste, c'est être créateur. C'est mettre en jeu, et au plus haut degré, toutes les grandes et diverses facultés de notre personnalité.

Citons d'après les Pandectes quelques grands orateurs contemporains, et voyons leur manière de préparer un discours.

Thiers se donnait la peine d'écrire ses discours avant de les prononcer et même, pour avoir l'air naturel et spontané, il les parsemait de “ négligences „ bien préparées. Il va de soi qu'il ne s'astreignait pas à suivre son manuscrit et qu'il s'échappait fréquemment en historiettes

et en digressions, préludes de discours ultérieurs.

Gambetta n'a jamais rédigé ses discours avant de les prononcer; il a toujours improvisé. Non point qu'il n'eût au préalable médité longuement son sujet, passé la revue de ses arguments, prévu les objections et préparé les réponses. Mais tout ce qui est du ressort de l'éloquence proprement dite, les périodes, les phrases, les mots, il attendait avec confiance que le discours même les lui fournît. Mirabeau parlait sur des notes nombreuses et parfois sur des brouillons. Robespierre, Vergniaud, le général Foy, Casimir Périer, Jules Favre, dans la première période de sa carrière, Lamartine même, écrivaient d'avance leurs discours en tout ou en partie. Gambetta, comme Berryer, comme Ledru-Rollin, répugnait par tempérament à cette longue élaboration. Tout au plus, lorsque les circonstances étaient très graves, lorsque le sujet était particulièrement délicat ou difficile, Gambetta traçait sur le papier un plan, moins qu'un plan, un croquis de son discours. Il s'en remettait pour le reste à l'improvisation.

Voici ce que disait L. Hymans de M. Frère-Orban :

“ Tous les grands discours de M. Frère-Orban sont le fruit de longues veilles et d'un laborieux

travail. Les détails les plus imprévus, ses plus brillantes saillies sont très souvent le résultat d'une minutieuse préparation. Comme tous les hommes d'un sens droit et profond, il prévoit jusqu'aux moindres objections, et quand vous le voyez arriver à la Chambre sans dossier et sans documents, quand vous le voyez écouter les discussions entières sans rien noter, c'est qu'il sait d'avance tout ce qu'il dira et ce que diront ses adversaires. On l'interrompt : il précipite sa verve étincelante; tout à l'heure il cherchait l'expression, à présent il n'hésite plus, il trouve sans songer; il court, il vole, il tonne, il provoque, il répond, il prend tous ses souvenirs et les jette au front de ses adversaires, jusqu'à ce que, s'élevant à mesure qu'il a marché, il arrive à des hauteurs où il plane hors de toute atteinte; on ne l'interrompt plus. „

Enfin pour terminer ces considérations et montrer quels sont les errements du temps présent, l'insouciance de ceux qui parlent en public et la complaisance de ce même public qui les écoute, nous transcrivons ici une très remarquable et très juste étude sur les conferenciers, de M. Eugène Lintilhac, ou les causes de la décadence de l'art de la parole sont justement exposées, ainsi que les moyens efficaces d'y remédier.

“ Risquons, pour éviter tout malentendu, l'idée que nous nous faisons du conférencier parfait. Il n'improvise ni les idées essentielles, ni leur ordre, ni même tous les termes de sa conférence : cela est impossible, sous peine de galimatias. Mais il est capable de saisir une idée accessoire et moyenne au passage et de l'exprimer instantanément; d'utiliser séance tenante les retailles de la composition préalable, d'improviser des traits d'esprit, des images, des mouvements, même des développements de longue haleine, la plupart des mots, et par-dessus tout la construction de ses phrases.

„ Sa parole est au plan linéaire qu'il a dans la tête ce que le chant est à la déclamation, selon Diderot : “ Il faut, dit ce dernier, considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première.„ C'est ce chant que le conférencier digne de ce nom doit improviser. La conférence proprement dite sera cela, ou elle ne sera pas.

„ Or pour approcher de cet idéal, si nous en jugeons par des observations réitérées et des confidences aussi nombreuses que qualifiées, il ne faut pas aux apprentis conférenciers, je dis aux mieux doués, moins de cinq à dix ans d'entraînement, d'essai devant de petits auditoires indulgents, comme l'est celui d'une classe.

„ Cinq à dix ans d'entraînement! On ne paraît guère s'en douter parmi nos conférenciers à la douzaine. Combien, en effet, ont cru pouvoir exécuter du premier coup le saut périlleux oratoire de l'improvisation relative, et ont été ramassés fort meurtris par la presse amie? Combien, parce qu'ils étaient des écrivains délicats, des chroniqueurs étincelants, des causeurs toujours en verve, combien, et des plus huppés, se sont assis à la table du conférencier, ou même se sont risqués à se tenir debout devant elle, qui ont senti brusquement le *trac* faire la nuit dans leur cerveau, qui n'ont plus retrouvé ni traits, ni étincelle, ni rien, qui ont apprêté une cruelle revanche aux victimes de leurs critiques et une joie peu innocente à leurs bons confrères!

„ Alors, ayant appris à leurs dépens qu'on ne parle pas en public ainsi que dans un salon, dans un cénacle, dans une classe ou dans un bureau de rédaction, ils ont fait comme la foule des camarades soi-disant conférenciers qui obtenaient autour d'eux d'honnêtes succès. Ils ont eu recours à leur bonne plume, et ils ont lorgné habilement leurs petits papiers, et ils ont cru que le public était tout à fait dupe de ce jeu de cache-cache, parce qu'il est avide de son plaisir jusqu'à en chercher l'illusion, jusqu'à prêter la complicité de son attention à ceux qui s'efforcent

d'imposer à ses oreilles une rédaction faite pour les yeux.

„ Pourquoi dès lors s'obstiner à parler? Pourquoi venir donner publiquement ce spectacle lamentable d'un orateur captif d'un papier qu'il dissimule d'abord de son mieux, quitte à l'interroger ensuite, sans vergogne, éperdument dans ses détresses? Pourquoi assembler des têtes, si l'on n'a pas appris l'art spécial de les échauffer et de les remplir de ses idées en trois quarts d'heure? Pourquoi toute cette hypocrisie de la parole? Qui trompe-t-on? On ne se trompe pas soi-même. On ne fait accroire qu'aux badauds qu'on a une vitesse d'esprit et une facilité de parole dont on est fort loin, et qu'on possède le fin du fin d'un art dont on ignore les premiers éléments.

„ Mais, à vrai dire, le grand coupable en cette affaire, c'est le public. Il est vraiment trop peu connaisseur et ne s'applique pas assez vite à le devenir, pour son plaisir. Il ne marque pas assez qu'il distingue entre une récitation flagrante et une improvisation relative. Et pourtant quelle différence fondamentale dans les impressions qu'il éprouve dans les deux cas! Or, c'est uniquement de la sévérité de son goût que dépend l'avenir du genre. Oui, bon public des conférences, on continuera à te tricher, à te frelater le

plaisir que tu as cru acheter à la porte en entrant, tant que tu ne seras pas plus exigeant.

„ Boude donc un peu : tu es le maître, après tout. Désencombre la carrière, pour l'ouvrir largement aux conférenciers de race que tes applaudissements éclairés feront monter au comble de leur art ; et surtout fuis les récitateurs. Guette-les d'abord; et, dès aujourd'hui, je vais t'indiquer deux moyens de n'être pas la dupe des plus habiles d'entre eux.

„ Le premier de ces moyens est la faiblesse des écarts de la voix chez le parleur qui récite. D'ordinaire, il ne franchit pas l'intervalle d'une quinte. S'il se risque au délà, même dans les mouvements d'interrogation ou d'exclamation, sa voix s'étrangle, se dessèche, devient blanche, et prend une intonation caractéristique, à laquelle on ne peut se méprendre, fût-on en face d'un vieux routier de la récitation. Car il y en a, hélas! Ah! s'ils avaient employé à jouer le jeu tous les efforts perdus pour tromper leur monde! Mais leur cas est incurable : passons.

„ Au contraire, celui qui parle d'abondance parcourt toute l'octave avec une aisance évidente, et grimpe même tout en haut du registre de sa voix, quand une poussée d'esprit ou de sentiment le soulève, avec un accent de vérité qui reste sensible jusque dans le fausset, témoin

M. Gaston Boissier. Le deuxième trébuchet du récitateur, c'est ce que nous appellerons l'*enjambement*.

„ Le conférencier veut-il dire, par exemple : “ Pour bien interpréter *Bérénice*, l'actrice doit s'imaginer qu'elle joue la *Dame aux Camélias* sous Louis XIV „, il lui arrive de dire : “ Pour bien interpréter *Bérénice*, l'actrice *sous Louis XIV* doit s'imaginer, etc... „, ne cherche pas davantage, public mon ami ! Tu es en face d'un récitateur qui lisait une rédaction dans sa tête, et auquel sa *mémoire oculaire* a joué le mauvais tour de passer une ligne, comme il arrive aux yeux d'un lecteur d'en passer une sur le papier. Rien de plus caractéristique et de plus fréquent, chez le conférencier qui récite, que l'*enjambement*. Et à combien d'autres signes, bon public, si tu le voulais, tu reconnaîtrais et dépisterais le récitateur, fléau du genre ! Mais ces deux-là te suffiront neuf fois sur dix.

„ Si je te les offre, si je t'invite à en chercher d'autres, c'est pour ton plaisir et ton utilité, c'est pour te guérir de ton *snobisme* dans l'espèce, c'est pour collaborer avec toi à l'avènement d'un genre qui s'ébauche à peine et qui a une vaste mission intellectuelle à remplir. Réagis donc, ô public ! Regimbe contre les soi-disant conférenciers qui n'ont pas appris leur difficile métier.

„ Refuse tes oreilles à qui ne sait pas, suivant le mot des anciens, *en jouer librement comme des trous d'une flûte :* c'est ton droit, c'est ton devoir; alors tu auras bien mérité de la vérité. „

XIX

La poésie et l'éloquence. De l'esthétique dans l'art oratoire.

La poésie et l'éloquence se mêlent dans les paroles du grand orateur. Elles se mêlent sans se confondre, car quelque poétique que puisse être l'orateur, ou quelque éloquent que puisse être le poète, ils restent différents. Un critique a dit fort justement que l'éloquence est le fond de la poésie de Musset. L'on pourrait en dire autant de nombre de poètes.

En quoi diffère donc la poésie, de l'éloquence, et dans quelle mesure l'orateur peut-il être poète ?

Il y aurait, en effet, parfois un sérieux danger à s'abandonner à l'instinct poétique devant un public si fortement imbu d'industrialisme, si

étrangement prévenu contre la poésie, qu'en sa bouche la dénomination de poète signifie la totale impuissance à raisonner juste.

“ Oh! ma chère „, dit dans un théâtre, une dame à sa voisine aux fauteuils d'orchestre : “ ma chère ! ce sont des vers ! „ Elles se lèvent indignées et quittent la salle.

Souvenons-nous que nous ne vivons pas à une époque où l'anniversaire de Platon est une fête populaire.

L'orateur, comme le poète, est ému profondément et trouve pour exprimer et communiquer son émotion une expression musicale. C'est là un des grands charmes et une des grandes puissances de l'éloquence, parce que c'en est la poésie.

Mais les sentiments qui l'ébranlent ainsi sont des sentiments moyens que peuvent ressentir les auditeurs, et c'est pour cela qu'il peut les leur communiquer.Mais supposez que son âme vibre à une de ses émotions exceptionnelles qui transportent l'esprit loin, bien loin des réalités, vers des horizons profonds et inconnus, vers des sphères où les facultés contemplatives seules agissent, alors cette émotion essentiellement poétique, si elle est communiquable à quelques-uns des auditeurs, ne le sera certainement pas à l'auditoire entier.

D'ailleurs le but du discours est de déterminer à l'action et non à la contemplation, et le poète dans son essor vers la beauté resterait solitaire.

On peut donc dire que l'orateur ne prend au poète qu'une partie de son art et de son âme, celle qui fait passer dans sa parole le feu intérieur et l'harmonie charmeuse, celle qui échauffe les cœurs et exalte les volontés, sans jamais perdre de vue les bornes restreintes du terrestre horizon.

La poésie dans l'éloquence n'a plus ses ailes, mais par cela même, elle est plus puissante sur les âmes de tous ceux qu'excitent des intérêts et qu'émeuvent des passions.

La grande sœur se fait humble pour aider à la victoire et elle a aussi sa part du triomphe.

On a si bien compris cette union de la poésie et de l'éloquence que dans la plupart des méthodes d'éducation on les a toujours réunies, et Mirabeau, dans son projet d'instruction à l'Assemblée Nationale, demandait que tous les jeunes gens fussent obligés de consacrer deux ans à l'étude de la poésie et de l'éloquence.

Hélas, nous n'en sommes pas là, et beaucoup de réformes jugées bonnes depuis plusieurs siècles sont à accomplir.

Un préjugé fort répandu dans notre civilisation démocratique forme un sérieux obstacle à

toute rénovation artistique. On s'est habitué à considérer l'art comme un simple ornement, comme une sorte d'amusement, comme chose futile et jolie destinée aux oisifs. Rien de plus faux et de plus funeste, et aussi aucun signe plus caractéristique de décadence. L'art est ce qui fait la beauté, l'élévation et l'immortalité de la vie. Les nations qui n'ont pas eu d'art sont mortes, ensevelies au plus profond d'un oubli mérité. L'art d'un pays indique d'une façon précise la somme d'idéal qu'il y a dans les âmes. Il est une des plus grandes forces sociales. Croyez-vous que c'est par la puissance de sa logique, par la profondeur de sa pensée, par la justesse de son argumentation, par son savoir que Rousseau a si fortement ému les cœurs, transformé les esprits en son temps? Non, c'est par son éloquence, éloquence écrite, peu importe, à son époque c'était la seule possible. L'art est la force et le charme de l'orateur. Celui qui a pour fonction de porter la parole doit être artiste, c'est-à-dire avoir une âme facilement vibrante, amoureuse et chercheuse du beau. Son langage aura naturellement du nombre et de l'harmonie. En effet, le véritable orateur donne à sa phrase, en l'adaptant à sa pensée, une cadence tantôt libre, tantôt régulière. La lecture, à haute voix, des poètes développera cette harmonie naturelle et

fera parvenir à ce rythme oratoire qui, sans avoir l'exactitude et la régularité du rythme poétique, en a pourtant le charme musical. Lisez les poètes. Faites des vers, non pour les publier, mais pour vous exercer. Vous écrirez mieux en prose. Dites des vers, beaucoup de vers, vous parlerez mieux en prose. Intéressez-vous à toutes les manifestations de l'art, voyez beaucoup de tableaux, de statues; que votre œil s'habitue à sentir la caresse exquise du coloris d'un Véronèse, ou puissante d'un Rubens, ou intense d'un Rembrandt; qu'il se familiarise avec la pureté des formes classiques et le mouvement fougueux des romantiques. Contemplez les nobles attitudes, les poses sereines des héros et des dieux. Faites l'éducation de vos yeux, comme vous avez fait celle de vos oreilles. Tous vos sens affinés feront votre âme plus délicate, votre esprit plus souple et votre parole plus persuasive. Etudiez, observez, mais n'imitez pas. L'imitation tue la personnalité; inconsciemment, elle s'opère d'ailleurs, mais en s'adaptant à votre nature. Cette remarque n'est pas neuve que l'homme a un instinct très vif d'imitation. Mais qu'elle ne soit pas *voulue*. Prenez des *modèles* partout, mais ne prenez pas un modèle. Apprenez à vous découvrir et à vous conquérir, à parvenir jusqu'à la complète expression de votre

individualité. Cet amour de votre art, cette élévation devenue habituelle de votre langage, ce perpétuel soin de l'exactitude de l'expression, ce respect de la parole donneront à votre caractère une dignité qui s'imposera à tous et le talent oratoire qui, dans votre profession, vous aura mené au succès, aura en même temps élevé votre esprit et orné votre vie; vous parviendrez à croire aussi, comme les Grecs, que l'éloquence est une vertu.

OBSERVATIONS ET RÉFÉRENCES

L'ordre que nous avons introduit dans la disposition de ce livre, n'est pas l'ordre logique, puisque nous commençons par traiter de l'élocution et que nous n'abordons qu'ensuite la physiologie de la voix qui semblerait devoir se présenter en premier lieu.

Nous avons suivi l'ordre pratique, car nous savons par expérience qu'on ne pourra prendre intérêt aux études physiologiques que si on s'est occupé déjà de diction, que l'hygiène de la voix n'aura presque aucun intérêt pour celui qui n'a pas déjà eu l'occasion de s'en servir. Nous avons donc établi la disposition des matières non sur l'ordre qui semble naturel, mais sur celui que nous avons vu suivre inconsciemment par tous ceux qui ont étudié l'art de la parole.

AUTEURS DONT LES LIVRES ONT ÉTÉ COMPULSÉS POUR LA COMPOSITION DE CET OUVRAGE.

D'abord LENNOX et BROWN : *Voice, song and speech.* C'est dans cet excellent livre que nous avons puisé la plus grande partie de notre étude sur la physiologie de la voix.

MORIN : *Traité de prononciation.*

BECQ DE FOUQUIÈRES : *Traité de diction.*

Dr MANDL : *Hygiène de la voix parlée ou chantée.*

KNEIPP : *Hygiène de la voix.*

PAUL HEGER : *Conférence sur l'évolution du langage.*

RONDELET : *L'art de parler.*

DE BAETS : *L'art de plaider.*

EDMOND PICARD : *Pandectes belges.*

CICÉRON : *De l'orateur.*

BERNARD : *Traité de respiration.*

Comme complément à la partie de notre livre sur la diction, où nous nous sommes borné aux règles générales, à ce qu'on pourrait appeler la syntaxe de la prononciation, nous recommandons l'excellent *Manuel de prononciation* de Mlle JEANNE TORDEUS, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles (1).

(1) Un volume à 2 francs, Paul Lacomblez, éditeur.

MOYENS PRATIQUES POUR CONSERVER LA VOIX ET SE PRÉSERVER DES RHUMES.

D'abord faire visiter la gorge et les fosses nasales par un spécialiste qui cautérise à l'électricité et sans douleur les granulations, s'il en aperçoit; qui vous débarrasse aussi des polypes, si fréquents; qui, en un mot, remet les organes en état normal autant que possible.

Aller chez un dentiste qui vous débarrasse les dents, par un énergique nettoyage de toutes les concrétions et impuretés qui empuantissent l'haleine et ont un effet corrosif sur le larynx.

Ce double résultat atteint, user, soir et matin, comme dentifrice, gargarisme et lavage nasal, de la prescription suivante, étonnamment efficace :

Acide carbolique cristallisé. . . .	4 gr.
Alcool rectifié.	20 "
Alcool de menthe	1 "

Mettre 10 gouttes dans 1/2 verre d'eau.

Le reniflement par le nez, une fois par jour, est indispensable; toutes les muqueuses de la bouche, de l'arrière-bouche et du nez sont solidaires; si elles ne sont pas toutes soignées, elles resteront faibles ou maladives.

Si dix gouttes dans un demi-verre d'eau cau-

sent de l'irritation, diminuer, ou même cesser, sauf à reprendre plus tard.

Tous les matins et tous les soirs se brosser les dents.

A ceux qui suivront cette méthode, nous prédisons la suppression presque radicale des rhumes, des maux de gorge et des sécheresses du larynx et du nez.

Table des Matières

